

N  
2  
G3



487° Livraison.

3° Période. — Tome Dix-Neuvième. 1<sup>er</sup> Janvier 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)



## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> JANVIER 1898

### TEXTE

- I. SABBIONETA, LA PETITE ATHÈNES (1<sup>er</sup> article), par M. Charles Yriarte.
- II. MADAME DE SENONNES, par Ingres, par M. Gustave Babin.
- III. LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (1<sup>er</sup> article) : LES ORIGINES DU CAMÉE, par M. E. Babelon, membre de l'Institut.
- IV. L'ANCIENNE ÉCOLE DE PEINTURE DE LA BOURGOGNE (1<sup>er</sup> article), par M. A. de Champeaux.
- V. ALEXANDRE ROSLIN (1<sup>er</sup> article), par M. O. Fidière.
- VI. LA DÉCORATION DE VERSAILLES AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (nouvelle série, 1<sup>er</sup> article) : LES PETITS CABINETS DE LOUIS XV ET LES APPARTEMENTS DES MAÎTRESSES, par M. Pierre de Nolhac.
- VII. LE LOTUS DANS L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE, par M. E. Pottier.
- VIII. BIBLIOGRAPHIE : L'ART INDUSTRIEL A VIENNE DE 1868 A 1893, compte rendu de publication, par M. A. M.

### GRAVURES

- Sabbioneta : Plan général ; Place du Palais ducal ; Salle des Équestres au Palais ducal (essai de restitution, par M. Ch. Yriarte) ; Statues équestres, en bois, de Vespasien Gonzague, de Louis II de Gonzague, de Louis dit Rodomonte ; Partie supérieure de la Salle des Équestres ; Galerie des Ancêtres au Palais ducal.
- Madame de Senonnes*, par Ingres (Musée de Nantes), gravure au burin de M. J. Patricot, tirée hors texte.
- Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale : Centaures et génies bachiques, agate-onyx à deux couches (époque hellénistique), en lettre ; Tête casquée, sardonx à deux couches (iv<sup>e</sup> siècle ou commencement du iii<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), en cul-de-lampe.
- Canthare de Sardonx (Coupe des Ptolémées)*, Bibliothèque Nationale, eau-forte de M. Garen, tirée hors texte.
- L'ancienne école de peinture de la Bourgogne : Charles V recevant une Bible, miniature par Jean de Bandol (Musée Meerman-Westhreen, à La Haye) ; La Flagellation, fragment du Parement d'autel de Charles V (Musée du Louvre), d'après les *Annales archéologiques* de Didron.
- Alexandre Roslin : Portraits anonymes (Bibliothèque Nationale) ; Etienne Jaurat (Musée du Louvre) ; Pierre Gregorevitz Czernicheff, d'après la gravure de Dupuis ; Gustave III et ses deux frères discutant un plan de campagne (Musée de Stockholm).
- Portraits de famille*, par A. Roslin (collection de M. Jules Porgès) ; héliogravure Fillon et Heuse, tirée hors texte.
- La Décoration de Versailles au XVIII<sup>e</sup> siècle : Chambre à coucher de M<sup>me</sup> de Pompadour, en frontispice ; Salle à manger de M<sup>me</sup> de Pompadour ; Petite Galerie de Louis XV (partie devenue la chambre à coucher de M<sup>me</sup> du Barry) ; Vue de la Chapelle de Versailles prise de l'appartement de M<sup>me</sup> de Pompadour à l'Attique.
- Le Lotus dans l'architecture égyptienne : Temple de Gournah, en frise ; Le chapiteau d'Abousir (v<sup>e</sup> dynastie) ; Neuf figures représentant les transformations du chapiteau lotiforme ; Salle de Karnak ; Le chapiteau lotiforme primitif, en cul-de-lampe.

GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

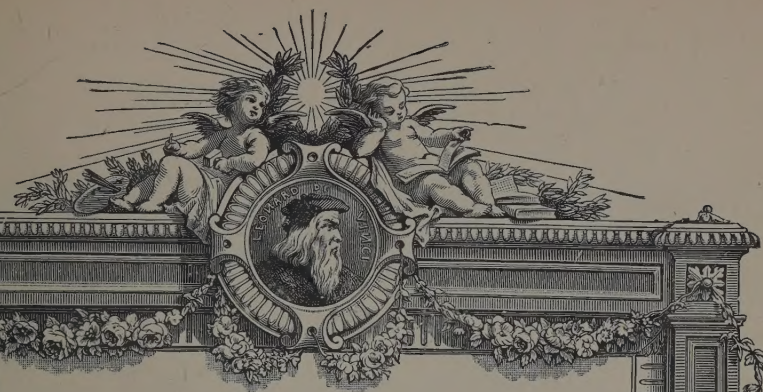
QUARANTIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE  
TOME DIX-NEUVIÈME

~~~~~  
PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12  
~~~~~

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés.*





GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

Courrier Européen  
*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

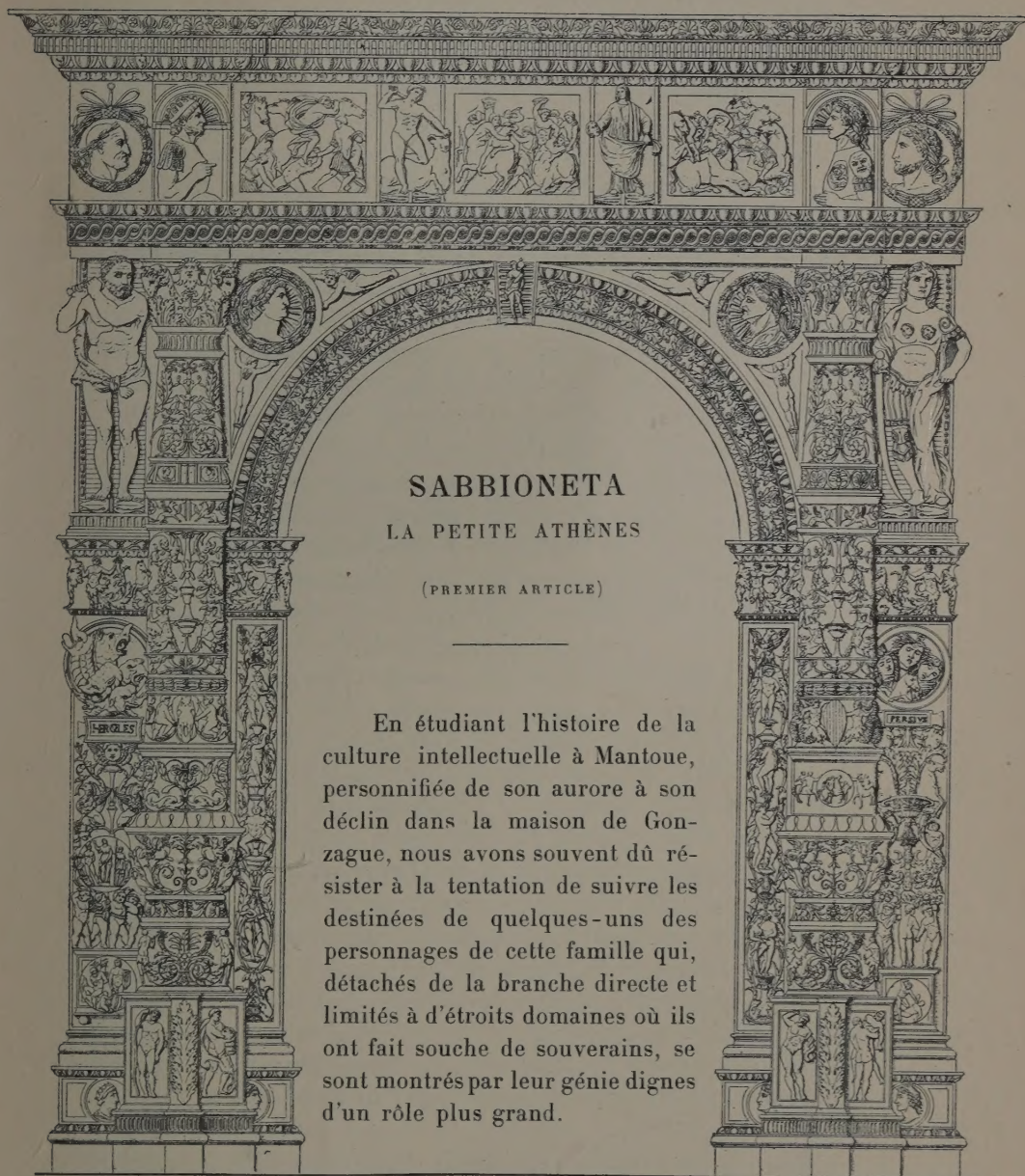
8, RUE FAVART, 8

1898









## SABBIONETA

LA PETITE ATHÈNES

(PREMIER ARTICLE)

En étudiant l'histoire de la culture intellectuelle à Mantoue, personnifiée de son aurore à son déclin dans la maison de Gonzague, nous avons souvent dû résister à la tentation de suivre les destinées de quelques-uns des personnages de cette famille qui, détachés de la branche directe et limités à d'étroits domaines où ils ont fait souche de souverains, se sont montrés par leur génie dignes d'un rôle plus grand.

Parmi ces descendants de Louis II, le protecteur de Mantegna et de Leo Battista Alberti, ceux qui régnèrent à Castiglione, à Bozolo, à Guazolo, à Guastalla et à Sabbioneta justifièrent la généreuse disposition testamentaire de leur grand ancêtre ; le dernier d'entre eux, fils de Luigi Rodomonte et d'Isabelle fille de Vespasien Colonna, Vespasien Gonzague, qui fut duc de Sabbioneta, mérite une place à part.

Né en 1531 dans la ville de Fondi, comté de sa mère au royaume de Naples, en contact avec les grands souverains de son temps, l'un des capitaines les plus fameux de Charles-Quint et de Philippe II, favori de trois pontifes et doté par eux de richesses considérables, Vespasien, ingénieur militaire, législateur, administrateur hors ligne, à cheval à la fois sur l'Espagne et l'Italie, vainqueur des Maures en Andalousie et vice-roi de Valence et de la Navarre, sut mener de front l'organisation de son duché, la défense des côtes de Cadix à Barcelone et ses vice-royautés d'outre-monts. On ne le vit apparaître dans ses États, pendant les vingt-cinq premières années de son règne, que pour construire, légiférer, discipliner et sévir ; en trois années, il jeta les fondements d'une cité tout entière et fit de Sabbioneta, capitale de son duché, une ville pourvue de tous ses organes ; et les monuments, les lois, les institutions, la haute culture et le faste de sa cour, relevés par le goût des lettres et des arts, attirèrent à ce point l'attention des princes et des peuples sur cette cité minuscule qu'elle a mérité le nom de « petite Athènes ».

Alessandro Lisca de Vérone, en 1591, a écrit en latin l'histoire de ce prince doué de génie, d'un caractère altier et dont l'existence fut très dramatique ; Giulio Faroldi l'a résumée en langue vulgaire ; le P. Ireneo Affo, en 1780, l'a développée, et le Dr A. Racheli a publié les *Mémoires historiques de Sabbioneta*. A la suite de séjours successifs dans cette ville, nous avons nous-même abordé le sujet dans la revue *Cosmopolis*<sup>1</sup>, en signalant l'importance que pourrait avoir la restitution de la Sabbioneta de Vespasien au point de vue spécial de l'histoire de l'art. Tous les monuments, encore debout, sont inédits ; nous nous proposons de mettre les plus importants sous les yeux des lecteurs de la *Gazette*, de rechercher leur origine et celle des artistes qui répondirent à l'appel de Vespasien.

Entre le Pô et l'Ollio, à mi-chemin de Mantoue et de Crémone, sur un terrain plat qui doucement s'incline vers les grandes plaines

1. *Sabbioneta, une Petite Athènes au XVI<sup>e</sup> siècle* (*Cosmopolis*, 1893).

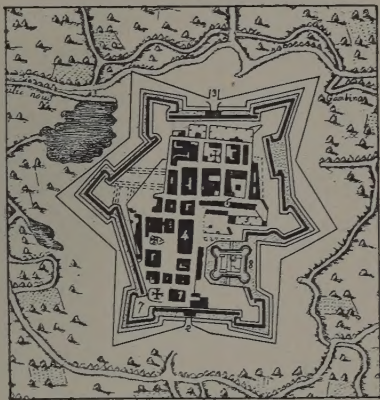


s'étendant des Alpes aux Apennins, Sabbioneta, accessible seulement par un tramway qui la relie à Mantoue, à Viadana et à Crémone, semble cachée comme à dessein par les détours de la route et se dénonce à l'étranger par une porte monumentale, sur laquelle on lit cette inscription :

VESPASIANUS. SABLON. MARCH. ET. CONDITOR. PORTAM.

HANC. BENE. AUGURATUS. VICTORIAE. DIXIT.

Blanche, nette et silencieuse, ceinte d'un justaucorps de fortifications, Sabbioneta, après quatre siècles écoulés depuis sa fondation, serait encore absolument intacte dans son plan général, si la Rocca qui la défendait du côté de Crémone n'avait été rasée au siècle dernier. Vespasien, qui avait fait ses preuves comme ingénieur militaire en fortifiant les côtes d'Espagne, de Cadix à Barcelone, pour Charles-Quint, avait tracé lui-même, en 1560, le plan général de sa capitale et appelé à lui, pour l'exécution, Girolamo Cattaneo de Novare. La ville était un camp retranché avec boulevards, chemin couvert, fossés profonds, enceinte hexagone, franchissables par des ponts-levis. Sauf la Rocca détruite et les ponts remplacés par des terre-pleins, la ville est restée intacte ; elle se divise en trente îlots de constructions, des voies parallèles se coupant à angles droits, deux vastes places, la *Place d'Armes* et celle du *Palais*, des couvents, des églises, un palais ducal, un casino d'été, un théâtre à l'antique, élevé par le Scamozzi, le premier en Italie après Vicence et cinquante ans avant celui de Farnèse à Parme, une *Galerie des Antiques* (la cinquième de l'Italie d'alors), et deux portes triomphales, la *Victoire* et l'*Impériale*, qui communiquent par une grande voie traversant la ville toute entière. Cette voie, c'est la *via Julia*, qui empruntait son nom à la plus belle princesse de l'Italie du xvi<sup>e</sup> siècle, Julia Gonzague Colonna, tante de Vespasien, convoitée dans Fondi, son comté, par le corsaire Barberousse, qui, la



- |                          |                                   |
|--------------------------|-----------------------------------|
| 1. Palais ducal.         | 6. La galerie des antiques.       |
| 2. Porte de la Victoire. | 7. L'Incoronata. — Statue du duc. |
| 3. Porte Impériale.      | 8. La forteresse.                 |
| 4. Théâtre antique.      |                                   |
| 5. Le casino du jardin.  |                                   |

SABBIONETA. — PLAN GÉNÉRAL

voulant pour son harem, la força à fuir nue de son palais assiégé pendant la nuit. Julia avait élevé Vespasien, né à Fondi ; comme neveu, il avait hérité d'elle et, en reconnaissance, donné le nom de sa tante à la plus belle voie de la cité.

Au premier abord, sous l'ardeur du soleil, toutes portes closes, Sabbioneta nous apparaît comme une cité endormie. La petite ville est cependant chef-lieu du onzième district de la province de Mantoue et sa population s'augmente de ses faubourgs, tenus en dehors des murs indestructibles qui condamnent l'ancienne capitale à ses étroites limites. Ce qui frappe ici le voyageur, c'est l'unité de la conception, la vue d'un ensemble réalisé d'un seul coup à la moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, l'organisation complète d'une petite principauté à la fois militaire, politique et civile. Tout a été prévu du premier jour : la défense (point capital alors), l'administration, l'échange, la justice, la culture intellectuelle, le souci de la religion et celui de la charité. A chacune de ces nécessités sociales répond un monument : palais, temple, banque, *zecca*, fonderie de canons, bibliothèque, imprimerie, école d'art, musée des antiques, université, tribunaux et mont-de-piété. Chaque construction est réduite d'ailleurs à sa proportion rationnelle, mais tout est noble dans la forme. L'art qui embellit, le goût qui relève, le respect des ancêtres qui conserve à l'histoire les traditions et les titres, ont perpétué l'œuvre du fondateur ; et pour que le passant, en ce coin de la province lombarde « *fuori di mano* », sache à qui reporter l'hommage que mérite tout pasteur de peuple digne de ce nom, il n'a qu'à entrer ici dans la galerie des ancêtres, qui conserve leurs images à tous et il peut admirer, sur le tombeau du prince auquel étaient dus de tels bienfaits, sa statue, chef-d'œuvre de bronze, resté inconnu de l'Italie presque tout entière et qui a pu échapper au dernier et si consciencieux historien de Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et de Philippe II.

#### LE PALAIS DUCAL

Si les monuments existent, il n'est point à dire que le temps et l'incurie des hommes n'aient exercé sur eux leur action habituelle ; la façade du *Palais ducal*, par exemple, qui se dresse sur la grande place, à l'angle de laquelle s'élève une colonne qui portait autrefois la statue du prince, quoique intacte dans sa masse, n'offre plus, à l'heure actuelle, aucun intérêt d'art. Du vivant même de son fondateur, l'incendie l'avait endommagée ; depuis, la suppression des



escaliers de marbre qui lui faisaient un piédestal, celle de l'ample corniche de bois sculpté qui la couronnait, l'obturation d'une loggia supérieure et la destruction des ponts ou *cavalcavie* qui, escaladant les voies latérales, mettaient la résidence en communication avec les îlots de construction contenant les ministères et les offices ; enfin, la destruction d'un monument de bronze de Leone Leoni, qui se détachait sur le vide de l'arcade centrale, ont altéré le caractère architectural<sup>1</sup>. Il est certain aussi que, de la base au faite, un cer-



SABBIONETA. — PLACE DU PALAIS DUCAL

Phot. de M. Cugnet.

tain Michel-Ange, de Vérone, avait couvert les murs de trophées en grisaille et de génies portant des guirlandes, tandis que Bernardino Campi, pensionnaire du duc, avait décoré le centre d'un grand cartel héraldique, où deux anges aux ailes éployées portaient l'écusson de Vespasien, et peint au-dessous de la corniche une Vierge avec le divin Enfant. Ces décorations auraient été supprimées au commencement du siècle par suite de l'ouverture d'une fenêtre. En revanche, les appartements, entièrement réservés à la municipalité, offrent des surprises aux visiteurs.

1. Deux belles colonnettes de bronze provenant du *Poggiolo*, et qui supportaient la coupole de ce petit monument, sont déposées encore dans l'angle d'une des salles du premier étage, et confirment les descriptions des chroniqueurs.

Le plan est assez vaste ; c'est un parallélogramme isolé de tous les côtés, divisé en trois parties : la façade sur la place, une cour au centre, avec deux ailes, et un îlot postérieur avec entrée monumentale. Au point de vue de la construction, la conservation est parfaite ; les dispositions du plan sont les mêmes dans leur masse, mais leur affectation spéciale à la municipalité a entraîné des modifications de détail. Tout le rez-de-chaussée est occupé par les écoles élémentaires des deux sexes. Il y a là six salles, dont tous les plafonds sont ornés de fresques, de stucs rehaussés d'or, de compositions mythologiques, qui indiquent une destination primitive très relevée. Nombre de ces plafonds sont de la plus grande richesse, un peu lourds, toujours *costus*, pris dans la masse du bois, dorés à l'or de sequin, et sculptés presque en ronde-bosse avec une singulière hardiesse. Un peintre, dont nous reconnaitrons ici la manière, visible aussi dans d'autres édifices, a laissé dans la salle aujourd'hui affectée à l'étude du dessin une composition de grande allure, une *Diane et Endymion* avec les Amours se jouant à leurs pieds ; plus loin, une *Léda et le cygne*, avec quatre autres sujets mythologiques encadrés dans des *grotteschi* du pinceau le plus spirituel. Les cheminées de porphyre sont décorées des armes ducales, avec le berret, l'écu, la devise *Libertas* sous les foudres ailées, et les inscriptions VESP. D. G. DUX. SABLON. I. Tout le reste est à l'abandon ; une partie de l'aile fermant la cour est devenue prison ; le reste est approprié aux bas services ; enfin, une vaste salle donnant de plain-pied sur la cour, la *salle du duc d'Albe*, qui contenait jadis douze statues équestres, les ancêtres de Gonzague, a été morcelée, tandis que, dans le *cortile*, on a fermé les arcades du beau portique intérieur qui répondait aux divisions de la façade principale.

#### LA SALLE DES ÉQUESTRES

Du vestibule central au rez-de-chaussée, un large escalier de marbre conduit à l'étage noble, dans une salle des Gardes, dénommée aujourd'hui la *Sala dei Cavalli*, parce qu'on y a transporté quatre statues équestres qui figuraient autrefois dans la *salle du duc d'Albe* du rez-de-chaussée. Ces quatre équestres, sauvés de la rage ignorante ou de la malignité des hommes, sont ceux qui représentent Vespasien, duc de Sabbioneta, Louis Gonzague, second marquis de Mantoue, son ancêtre, chef de la branche, Louis de Traghetto, dit Rodomonte, père de Vespasien, et Jean François, marquis de Rodigo,



l'aïeul. Ces ancêtres, dressés sur de grands caissons d'un caractère moderne portant des inscriptions grossières, sont de dimension un peu au-dessus de la nature, sculptés en bois peint de vives couleurs apaisées par le temps et rehaussées de touches d'or. Dans leur armure de guerre, les douze Gonzague formaient, dans la salle du duc d'Albe, un escadron sacré. Le chanoine Perazzi de Viadana, qui, plein de respect pour les monuments de la région, s'est efforcé de les con-



SABBIONETA. — SALLE DES ÉQUESTRES AU PALAIS DUCAL

(Essai de restitution, par M. Ch. Yriarte)

server et peut remonter haut dans ses souvenirs, n'ose assigner une date précise à la destruction ou à la mutilation des huit équestres qui manquent; disons tout de suite que nous reconnâtrons plus loin les vestiges de cinq autres d'entre eux dans cinq bustes repeints grossièrement en couleur de bronze, séparés de leur tronc et coupés aux avant-bras. L'aimable et savant vieillard, auquel nous devons beaucoup, a vu en 1840, à l'occasion de l'entrée solennelle de l'archiprêtre Luigi Tosi, ces cinq bustes, restes des équestres mutilés, placés sur des consoles pour décorer la façade du palais ducal; il obtint alors de la municipalité de sauver au moins ces débris, en les transportant dans la *salle du Conseil* du même palais. Le P. Affo,

en 1780, parlait des équestres comme encore intacts dans la *salle des Équestres* ou du duc d'Albe, au rez-de-chaussée du palais. L'effet



Phot. Lotze, à Vérone.

STATUE ÉQUESTRE, EN BOIS, DE VESPASIEN GONZAGUE

(Palais ducal de Sabbioneta)

de ces statues en bois, de grande tournure et très bien conservées, est très imposant. Nous avons tenté, par un croquis fait sur place, de restituer la salle à l'époque où l'ensemble était encore intact.

Au premier aspect, informé par l'étude de la vie du duc Ves-



pasien, qui avait passé de longues années en Espagne, nous avons songé à attribuer ces œuvres à quelqu'un des élèves de Montañez ou de



Phot. Lotze, Vérone.

STATUE ÉQUESTRE, EN BOIS, DE LOUIS II DE GONZAGUE

(Palais ducal de Sabbioneta)

Berruguete, de la corporation de Séville, voués à la confection des *pasos* des sacristies de l'Andalousie, qu'on promène en procession les jours de la Semaine Sainte; en effet, si les Espagnols, les Allemands et les Flamands sont coutumiers d'œuvres de ce genre, elles

sont plus rares en Italie. Mais nous savons désormais leur origine, grâce à une lettre adressée de Venise au duc Vespasien par Paolo Moro, ambassadeur de la Sérénissime, et nous avons pensé à l'atelier de *huchier* de Lorenzo Bregno, ce fier artiste qui a dressé sur leurs tombes, à San Giovanni e Paolo et à Santa Maria Gloriosa dei Frari, les condottieri de la République Benedetto Pesaro et Nardi da Brisighella.

Cette *salle des Équestres*, autrefois simple salle des gardes, mesure 10<sup>m</sup>75 sur 10<sup>m</sup>40, et la hauteur est en proportion ; elle est complètement vide et donne accès à toutes les pièces voisines. Le plafond, très simple, à poutres apparentes et décorées d'arabesques imprimées, alternativement blanches et noires, affecte un caractère oriental et fait penser aux alcazars. Une frise d'aigles non interrompue, simulant les azulejos, forme la bordure, et au-dessous règne, sur toutes les faces, une frise peinte à fresque, de deux mètres de hauteur, représentant, sur fond d'or, de grands aigles aux ailes éployées portant sur le cœur l'écusson des Gonzague, soutenant sur leurs cols puissants de lourdes guirlandes piquées de fleurs, de fruits et de verts feuillages, et enlevant dans leurs serres les foudres ailées, le *fulgore alato* que Vespasien a emprunté à l'Empire avec les devises : *His impia terrent* et *Ferunt summus*. Ces deux *motti* se retrouvent sur la monnaie frappée à Sabbioneta dans la fameuse *zecca* du duc, et se lisent aussi sur les livres de raison de la maison ducale. Au-dessous de la frise qui règne tout au pourtour, dans l'axe même de la façade regardant la place, la solide muraille, entaillée, forme un cul-de-four peint en bleu et parsemé de flammes en relief de stuc doré ; et la porte qui s'ouvre au-dessous conduit à un *atrium* de neuf mètres de long sur quatre de large, sortant sur le balcon où les princes se présentaient au peuple.

Étroit comme un couloir de palais, fermé par une voûte en berceau d'une grande richesse, cet atrium est une vraie *galerie des Ancêtres* ; avec la *salle des Équestres* que nous venons de visiter et les célèbres fresques du Castello Vecchio de Mantoue, où le Mantegna a peint Louis II de Gonzague et Barbara Hohenzollern, marquise de Brandebourg, sa femme, entourés de leurs enfants et de leurs familiers, elle constitue le monument iconographique le plus complet qui nous reste de cette brillante famille. Tout autour de la muraille, au-dessous du bandeau qui souligne la voûte, ornée de fresques et de bas-reliefs entourés de nœuds sculptés qui les encadrent, règne une série de vingt-deux figures à mi-corps de grandeur naturelle, bas-reliefs en stuc sur fond bleu pâle, séparés les uns des





STATUE ÉQUESTRE, EN BOIS, DE LOUIS DIT RODOMONTE

(Palais ducal de Sabbioneta)

l'hot. Lotze, Vérone.

autres par des corniches et encadrés dans de riches bordures, représentant toutes les hautes personnalités de la famille des Gonzague. Sous chaque portrait, sur des bandeaux séparés les uns des autres par les armoiries qui lui correspondent, exécutées en mosaïque de marbres, on lit le nom de chaque parent ou allié. Nous avons là, à grande échelle, toute la série des personnages dont la naissance est antérieure à ceux que nous ont représentés Pisanello, Sperandio, Pietro da Fano, Talpa, Ruberto, Pomedello et Leone Leoni, tous exécutés d'après les documents directs et absolument intacts. Il n'y a point à douter que Vespasien, en ordonnant cette décoration, ait pensé à la disposition prise par le grand aïeul Louis II dans cette villa de Goito dont nous n'avons plus trouvé pierre sur pierre, mais dont nous avons la description par Mantegna. Nous savons, en effet, par une lettre datée 15 janvier 1554, adressée par le duc à son secrétaire, Mutio Capilupi, qu'au moment de partir pour Naples il chargeait ce dernier de se rendre à Mantoue, pour obtenir du duc Frédéric les portraits exacts de tous les princes de la famille.

Nous n'insistons pas sur les peintures et les bas-reliefs de la voûte, où un artiste de la famille Cavalli, Alberto, à la fois peintre et sculpteur, auteur de tous les grands médaillons, a peint, piaffant dans l'azur, les chevaux du char de Phaéton, éternel sujet cher aux artistes nés sur les bords de l'Éridan, que nous retrouverons encore dans un autre monument de Sabbioneta.

Tous les appartements et salles du Palais ducal, de dimensions plus ou moins grandes, qui regardent sur la place ou prennent jour à cet étage noble sur les deux rues latérales délimitant le palais, sont consacrés aujourd'hui à des services publics. Coupée en deux, la plus grande de toutes, aujourd'hui affectée aux bureaux de la municipalité, a subi une véritable amputation ; c'était jadis la *salle des Éléphants* ; elle empruntait son nom à la peinture ornant son plafond, œuvre pleine de fantaisie, représentant les lourds pachydermes dans cent poses variées. Un plafond nouveau, interposé pour diminuer la hauteur, ne cache que la moitié de la composition qui va chaque jour se détériorant. Le bureau de la préture, la salle d'audience, la salle des Pas-Perdus, la chancellerie, etc., occupent toute une aile. Réduites à un service quotidien, aménagées à la moderne, ces salles n'offrent aucune décoration dans la partie basse, mais les parties supérieures en sont restées absolument intactes. Les plafonds sont des chefs-d'œuvre de hardiesse de décoration ; quelques-uns présentent, au centre, dans des cadres à grand relief tout brillants



d'or, des figures de grande dimension portant les armes des Gonzague avec des variantes toujours nouvelles. D'autres, divisés en caissons, projettent des rosaces massives, d'une richesse de sculpture et d'une hardiesse d'outil d'autant plus remarquables que tout est toujours taillé en plein, sans rapports.

Une dernière salle, dite *salle du Conseil*, affectée aux séances municipales, mérite qu'on s'y arrête. Le peintre décorateur n'a joué



Phot. Lotze, à Vérone.

SABBIONETA. — PARTIE SUPÉRIEURE DE LA SALLE DES ÉQUESTRES

là qu'un rôle restreint. C'est encore le sculpteur sur bois qui tient l'emploi, et nous devons remarquer que Sabbioneta a la spécialité du travail de cette corporation des *huchiers* lombards. Les murs de cette salle, jusqu'aux deux tiers de la hauteur, sont aujourd'hui recouverts de ces papiers à rames, d'un ton violent, qui font l'orgueil des contribuables modernes ; les portraits de Victor-Emmanuel et du roi Humbert y occupent, comme il convient, la place d'honneur ; de grandes armoires de bois clair gardent les délibérations des échevins. A partir de là, l'espace qui reste, jusqu'aux premières consoles supportant les poutres du plafond, est divisé sur chaque face en cinq compartiments égaux. Dans celui du centre, un vase de fleurs peint à fresque, posé sur un socle de marbre, est flanqué à droite et à

gauche de deux boucliers ou *baccinelle*, en relief de stuc, avec cannelures dorées convergeant au médaillon central ; et, au dessous des boucliers, une console de stuc saillante, destinée à recevoir un buste. C'est l'ornement typique dont le principe, emprunté à l'antiquité par Jules Romain, est appliqué partout où celui-ci a présidé à la décoration ; il domine à la Reggia de Mantoue, au palais du T, et dans d'autres monuments de Sabbioneta. L'espace, aux deux extrémités de la paroi, est rempli par de longs trophées, peints à fresque, suspendus par un nœud de rubans. Toute cette frise est limitée par une longue guirlande de fleurs posées à plat.

On remarquera, dans les dessins à l'appui, que des huit consoles placées sous les *baccinelle* qui décorent les quatre parois, cinq seulement portent des bustes, d'aspect empâté, lourds, ternes, peints grossièrement d'un ton vert antique, mais d'un ciseau hardi ; si on les regarde de près, on reconnaîtra là les vestiges des équestres mutilés par les barbares, sauvés, en 1840, d'une destruction inévitable par le chanoine Perazzi et par le conseil municipal. Le rôle que jouent ici ces bustes de bois, l'effet qu'ils produisent, montrent clairement que, si les consoles que les décorateurs du xvi<sup>e</sup> siècle disposaient aux bases de ces boucliers concaves restaient la plupart du temps vides, elles pouvaient aussi parfois recevoir des bustes de bronze, de marbre ou de stuc. L'exemple le plus célèbre de ce genre de décoration, si répandu depuis, est la *salle des Capitaines* de la Reggia de Mantoue. Nous n'hésitons pas à croire que toutes les consoles de la salle où nous sommes devaient, au temps de Vespasien, supporter des motifs de cette nature, aujourd'hui dispersés ou détruits.

Il faut s'arrêter ici devant le plafond, le plus riche et le plus complet des dix ou douze qui ornent le palais ducal. Le champ, qui mesure 10<sup>m</sup> 75 sur 10<sup>m</sup> 40, est coupé sur les quatre faces en trois parties égales par deux poutres entrecroisées, très saillantes, formant neuf caissons réguliers et assez profonds. Chacun de ces compartiments, qui mesure quatre mètres, porte au centre, comme motif de décoration, une des armoiries ou des *imprese* de la maison ducale. Au milieu, ce sont les armes des Colonna, dont se réclame Vespasien par sa mère Isabelle : la *colonne* flanquée de deux génies ailés en pied, dans un cadre circulaire inscrit dans un double carré. Les quatre compartiments, aux quatre sommets des deux axes, montrent, encadrées dans une bordure octogone, les *foudres aux doubles ailes* forgées par les Cyclopes pour Jupiter, empruntées à l'aïeul Gian Francesco ; et, aux caissons des quatre angles, s'étale l'écusson





SABBIONETA. — GALLERIE DES ANCÊTRES AU PALAIS DUCAL

Phot. Lotze, Vienne.

personnel de Gonzague, les *barres* de sa maison, les *lions* debout, les *aigles* renfermées dans un triple cadre.

Ce plafond, énorme « machine » pesante, prise dans la masse, avec des figures en relief plus grandes que nature, des saillies puissantes, calme de composition, bien ordonnée, rehaussée de couleurs et piquée çà et là de points d'or, constitue le spécimen décoratif spécial à Sabbioneta et à Vespasien. Il a dû certainement exister dans la région une école de *huchiers*, des Vénitiens ou des Lombards, dont nous connaissons mal l'origine ; à moins que le duc, qui y regardait de près, nous le savons, n'ait imprégné les artistes du goût qu'il avait puisé lui-même en Espagne et en Portugal, en face de ces *obras de talha* dont nous avons parlé plus haut à propos des douze chevaux. Nous reconnaissons pourtant que, sans parler de Lorenzo Bregno, ceux qui taillaient dans les chantiers de Venise les allégories puissantes aux proues des Bucentaures étaient de force à satisfaire Vespasien sans rien emprunter aux écoles de Séville et aux artistes des fameux carrosses de Belemi. D'où que vinssent ces artistes, leur œuvre fut célèbre de leur temps, car un contemporain, l'auteur de la *Description du Palais d'Urbain*, Bernardino Baldi, fait au duc de Sabbioneta un particulier honneur d'avoir eu le goût de la décoration en bois précieux, et énumère le cèdre, l'olivier, le noyer, l'érable, qu'il aimait à mettre en œuvre : « Cette coutume, renouvelée de la Phénicie et de la Judée, d'orner les murs de bois précieux, je l'ai vu employer avec le plus grand goût par l'excellent duc Vespasien, qui dans le luxe des constructions et la grandeur d'âme s'est rendu célèbre et mérite d'être mis en parallèle avec les plus grands de l'antiquité<sup>1</sup>. »

Les parois basses des salles et appartements privés du palais ducal, aujourd'hui peintes à la chaux, ne présentent aucune trace de décoration ; elles étaient recouvertes d'étoffes précieuses et de tapisseries, dont Vespasien possédait une riche collection. Le prince, dans son testament, lègue même à M<sup>re</sup> G. Schizzi, doyen de la cathédrale de Crémone : « Deux tapisseries choisies parmi les plus anciennes, y compris celle que j'ai rapportée d'Espagne, l'*Histoire d'Esther*, achetée à Madrid, filée de soie (*che ha seta dentro*). »

CHARLES YRIARTE

(La suite prochainement.)

1. Bernardino Baldi, *Rime e Prose*, manuscrit cité par le P. Ireneo Affo.



## MADAME DE SENONNES

PAR INGRES

---

Baudelaire, qui fut, en art, un juge d'une merveilleuse clairvoyance, Baudelaire, critique à la vision subtile, à l'esprit hautement compréhensif, écrivit, parlant d'Ingres, qu'il admirait : « Les belles femmes, les natures riches, les santés calmes et florissantes, voilà son triomphe et sa joie ! » A maintes reprises, il insiste sur la « volupté profonde » que dégagent ses œuvres ; et même, en un jour de crâne franchise, il osera tracer, mais non point comme une accusation, non comme un reproche, le mot de « libertinage ».

Ce gros mot abandonné, si l'on y tient, je ne vois guère ce qu'on pourrait reprendre à cette appréciation, à cette louange. Et plus d'une fois, devant des portraits féminins signés de ce grand nom d'Ingres, devant tels fronts bas et polis, vides de toute spiritualité, devant telles mains à dessein affinées, adoucies, devant telles gorges lisses, caressées d'un pinceau attentif, amoureux, j'eus, très précise, cette impression de sensualité perçue par le critique, et j'entendis crier la joie savourée en présence de la chair saine et tentante, devant les tièdes et molles étoffes enserrant de beaux corps jeunes. Certes, à son insu peut-être, et sans arrière-pensée, je le veux bien, le peintre de la *Source* fut un voluptueux, un adorateur passionné de la beauté charnelle, et là, sans doute, est la cause de perfection de presque toutes les effigies de femmes qu'il nous a laissées.



D'autres se sont évertués à idéaliser, à déifier la femme ; d'autres ont voué leur talent à la glorification de sa grâce souveraine, se sont attachés à rendre l'onduleuse élégance de sa démarche, l'harmonie de ses gestes, se sont laissé séduire par l'abandon de ses poses, apitoyer par sa faiblesse et sa fragilité ; ceux-ci ont plongé au fond de ses prunelles bleues ou sombres, pour y découvrir le secret de ses victorieuses séductions ; ceux-là eurent la fortune inestimable d'immortaliser la mélancolie de ses yeux déçus, la poignante tristesse de ses regards désabusés, à l'automne de la vie. Ingres l'a vue placide et bien portante, sans trouble secret, sans rêves d'impossible et d'irréalisable, sans chimères en tête, faite pour l'amour sain et simple, préoccupée à peine de ses colifichets et de ses bijoux ; la bonne bourgeoise, pour tout dire, la douce fiancée, la digne épouse à bandeaux plats d'un Bertin l'ainé, d'un M. Rivière ou d'un M. Bochet, la mère de famille parfaite qui fera, chaque matin, la toilette de ses enfants partant pour l'école et surveillera elle-même la cuisson de ses confitures.

Paul de Saint-Victor trouvait à la *Source* « une âme végétale ». Le mot est admirable. Mais ne vous semble-t-il pas que la plupart des femmes d'Ingres vivent ainsi d'une vie purement passive de plante attendant l'ondée, d'une vie animale, tout au moins, pour monter d'un degré dans l'échelle des sensations ? ne vous remémorez-vous pas, en présence de ces yeux fixes, impassibles, reflétant une lumière douce, l'épithète que le vieil Homère attribue à la compagne vénérable de Zeus : « Héra aux yeux de génisse » ?

Cette impassibilité, d'ailleurs, le maître l'a voulue, et constater qu'il l'a réalisée, c'est réjouir les mânes de celui qui écrivait : « Dans les images de l'homme par l'art, le calme est la première beauté du corps. » Il voulait encore que les yeux fussent expressifs : « Dans une tête, disait-il, la première chose à faire, c'est de faire parler les yeux. » Et sans doute, pour l'artiste, ce n'est pas sa faute si, le plus souvent, les yeux de ses modèles n'avaient pas grand' chose à dire. Ce peu, du moins, il le leur faisait dire juste et bien.

Ainsi, de quel ton tranquille les yeux de M<sup>me</sup> la vicomtesse de Senonnes, le beau portrait qui est l'une des gloires du Musée de Nantes, expriment la douceur de vivre dans un palais italien, aux côtés d'un mari fou d'amour, et de contempler chaque jour, de l'aube au couchant, au moindre regard jeté sur le balcon de marbre, le ciel limpide de Rome, et d'être pleinement heureuse, sans à-coups, sans soucis importuns, toutes ambitions satisfaites. Ils parlent. Tant

pis si les vers de l'abbé Delille ou de M. Baour-Lormian, qui suffiraient à traduire leur langage, ressemblent à de la prose !

Ce portrait a été peint à Rome, en 1814 exactement, ainsi qu'en fait foi une lettre dans laquelle le peintre annonce que le tableau figurera au Salon de cette même année, laissant percer l'espoir qu'il y sera remarqué.

C'était l'époque où Ingres faisait d'abondants portraits. Ses biographes nous racontent que, peu fortuné, il accueillait, d'ailleurs, sans nul empressement, mais contraint par la nécessité, les touristes et les désœuvrés qui affluaient, comme aujourd'hui, dans la Ville Éternelle et que lui amenait, moyennant commission, je ne sais quel domestique de place, cicerone et interprète. Dessins au crayon, pour la plupart, portraits à bon marché. Il prenait huit écus pour un buste, dit M. le vicomte Henri Delaborde, douze écus pour un portrait en pied. Il en dessina ainsi, assure-t-on, trois cents pour gagner huit mille francs. Encore paraît-il qu'il ne fut pas toujours payé rubis sur l'ongle. Lorsque, le portrait de M<sup>me</sup> de Senonnes entré au Musée de Nantes, on en discuta l'authenticité, Ingres écrivit une lettre — disparue des archives, au surplus — pour en revendiquer la paternité ; il déclarait qu'une somme de quinze louis, qui lui restait due sur cette superbe toile, quand elle fut achevée, ne lui avait jamais été soldée. Les temps sont bien changés, pour nos « jeunes maîtres » !

Ce chef-d'œuvre, comme tant d'autres, a toute une histoire, une légende, pourrais-je dire, car beaucoup de points sont aujourd'hui difficiles à vérifier.

Ainsi je n'ai pu savoir d'une façon certaine ce que faisait exactement à Rome le vicomte Alexandre de Senonnes, le mari du modèle. Il appartenait, à ce qu'on affirme, à l'administration des Beaux-Arts. C'était le cadet d'une grande famille du Maine. Son frère, Pierre de la Motte-Baracé, marquis de Senonnes, riche et bien allié, occupait à Angers, où il s'était fixé et où il mourut, une enviable situation. Lui-même remplit, sous la Restauration, les fonctions de secrétaire général des Musées royaux.

Un beau jour, le vicomte de Senonnes s'éprit d'une jeune fille qui n'était ni de son monde, ni de son rang. Une ballerine, disent les uns ; une fille du peuple, en tout cas ; et dans la salle, le plus souvent déserte, qui abrite, à Nantes, le mystérieux portrait, j'ai bien souvent rêvé à cet attachant roman d'amour : le jeune homme rencontrant, quelque soir, au hasard d'une promenade par le Transte-

vère<sup>1</sup>, cette opulente fille d'Italie, brune et savoureuse, à la poitrine d'ambre, aux hanches larges, aux attaches un peu lourdes, peut-être — seul indice de l'origine plébéienne — aux yeux veloutés, et s'éprenant follement, jusqu'à offrir son nom, son titre, jusqu'à sacrifier ses attaches de famille, et les espérances conçues pour lui, et les projets formés par les siens, et consommant la mésalliance que ne lui pardonnera jamais son aristocratique famille. Puis, la femme installée au foyer d'une seigneuriale demeure, vivant, j'en ai peur, en recluse, mais en recluse adorée, comblée de bonheur, et aimante, et reconnaissante.

Ingres dut subir la séduction de cette beauté. Il étudia avec ferveur le portrait de cette désirable amante.

Il s'était souvenu d'abord qu'il avait vu autrefois son maître David peindre le portrait de M<sup>me</sup> Récamier, aujourd'hui au Louvre. Il rêva de représenter, lui aussi, M<sup>me</sup> de Senonnes étendue sur un lit de repos et l'étudia même ainsi. En fin de compte, cette attitude fut abandonnée, et l'artiste donna la toile que nous admirons et que plus d'un espère bien revoir, en 1900, à l'Exposition rétrospective des Beaux-Arts, dont elle sera l'un des joyaux.

M<sup>me</sup> de Senonnes est assise, dans une pose abandonnée, devant une glace qui reflète sa tête sombre, ses épaules pleines et le haut de son dos, sur un divan de satin jaune d'un ton un peu dur, sabré d'ombres grises, froides toujours. Elle est vêtue d'un fourreau de velours grenat, aux plis miroitants, aux manches fendues de crevés de satin blanc, et ceinte, très haut, sous les seins, d'un large ruban blanc. Une « modestie » de blonde voile la gorge idéale, ronde, transparente, savoureuse comme un beau fruit, et s'épanouit en une nuageuse collerette à la naissance du cou, svelte comme un fût grec ; une dentelle pareille s'interpose entre le lourd velours des manches et les mains, fuselées, mais un peu épaisses, je l'ai dit, chargées de bagues à l'index et à l'annulaire ; une écharpe, un châle des Indes, pareil à celui du portrait de M<sup>me</sup> Rivière, pointillé, strié, ocellé de patientes, de voyantes broderies, ondule parmi les coussins jaunes.

Mais la splendeur opulente du velours, la diaphanéité des dentelles, la richesse des joailleries, l'éclat des broderies, tout cela disparaît devant le rayonnement apaisé des deux yeux fixes, veloutés, vivants. La figure, qui n'est pas régulièrement belle, avec son nez un peu petit, sa bouche futile, puérile, la figure, sous les bandeaux noirs,

1. Le *Portrait de M<sup>me</sup> de Senonnes* a été connu aussi sous le titre de *Une Trans-tévérine*. Siret, notamment, lui attribue cette désignation.





Ingrès pinx

J. Patricot sc

MADAME DE SENONNES  
(Musée de Nantes)

Imp. Ch. Wittmann



en est illuminée. Une flamme alanguie sommeille au plus profond de leurs prunelles sombres, commente la pose abandonnée du corps, la morbidesse du geste, l'indolence des mains qui pendent, molles.

C'est une radieuse toile, et je ne vois guère, dans ce que je connais de l'œuvre d'Ingres, une page qui puisse éclipser celle-là.

Le portrait, on l'a vu, fut incomplètement payé au peintre. Il devait, avant d'arriver par hasard au Musée de Nantes, avoir de plus tristes fortunes.

D'abord, s'il figura au Salon de 1814, dont le livret mentionne simplement, sous un numéro unique, « plusieurs portraits », il n'y obtint pas tout le succès qu'avait escompté son auteur. Voici, du moins, comment M. Boutard, beau-frère de Bertin, jugeait dans les *Débats*, sans le désigner autrement, l'unique portrait qui eût attiré sa vue : « Cet ouvrage, sans être tout à fait exempt de l'affectation accoutumée, nous détermine cependant à redoubler d'instance auprès de l'auteur pour l'engager à revenir, pendant qu'il en est temps encore, à la manière des maîtres du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle et de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. » Était-ce de la toile en question qu'il s'agissait ?...

Mais ne jugeons point, de crainte d'être jugé à notre tour !

Le portrait retourna à Rome, je pense, le Salon fermé.

Un jour, il lui fallut quitter le palais romain. L'exquise créature qu'il immortalise déserta, pour un trou dans la terre inondée de soleil, la demeure enchantée où elle avait rayonné quelques années. Son souvenir même ne lui survécut pas longtemps, dit-on : M. Alexandre de Senonnes se remaria. La séduisante effigie fut bannie des lambris où elle avait trôné un temps, exilée en pays froid, chez le marquis de Senonnes, et j'imagine que, plus d'une fois, même dans la « douleur angevine » chantée par le poète, une brume de regret flotta sur les beaux yeux de l'Italienne.

Puis, ce fut une autre misère. Le vicomte Alexandre était mort ; le marquis Pierre disparut à son tour. Les héritiers se refusèrent à conserver dans leur galerie de famille la jolie intruse. M<sup>me</sup> de Senonnes avait bien, paraît-il, laissé un fils ; mais il voyageait, raconte la légende, à l'étranger. Le chef-d'œuvre d'Ingres fut vendu contre cent vingt francs, plus un guéridon d'acajou, du plus pur style en vogue, à un bröcateur d'Angers, M. Bonnin. C'était en 1851.

En 1853 seulement, la splendide toile arriva à Nantes.

Un amateur éclairé, membre de la commission du Musée de Nantes, le baron de Wismes, l'avait dénichée dans la boutique de



M. Bonnin, avait flairé la merveille, et en avait parlé à ses amis de la commission; les pourparlers furent entamés, auxquels prirent part MM. E. Chérot, Doré-Graslin, le docteur Turpin, et, en fin de compte, on traita, moyennant quatre mille francs. L'œuvre entra au Musée de Feltre, à prix doux, comme on voit. Elle y est en brillante compagnie; mais aucune, pourtant, de ses voisines, ne l'éclipse, de quelque nom illustre qu'en soit signé le cadre d'or. Jamais Ingres ne fut dessinateur plus sûr, plus accompli; jamais peut-être il ne fut pareillement peintre.

Ai-je loué suffisamment, en écrivant ces deux mots, celui pour qui « la louange pâle d'une belle chose était une offense »? Hélas! j'ai peur que non! Et cependant, ce n'est point la conviction qui me manque, et j'ai droit, au moins, à l'indulgence, à l'absolution, car j'aime cette toile autant qu'on peut aimer un chef-d'œuvre pur, irréprochable.

C'est un chef-d'œuvre aussi que le burin de M. Patricot joint à ces pages, et, dans l'histoire de la gravure française à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, on parlera, nous n'en doutons pas, de *Madame de Senonnes* par Patricot, comme d'une merveille irréprochable et pure.

La *Gazette des Beaux-Arts* appela le jeune graveur à reproduire notre portrait, après la *Vierge au Rosier* de Botticelli, parce qu'à ces morceaux de haut style il fallait un traducteur épris du style, un artiste affiné par des connaissances et des études plus larges que celles de l'outil seul, et conscient de tout l'art intime des maîtres du grand dessin, un copiste passionné plutôt qu'un technicien enfermé dans son propre métier. Il s'est visiblement surpassé lui-même, et le travail de cette planche est acte de maîtrise; mais nous tenons à marquer avec quelle intelligence et quel respect constant de la peinture originale, avec quel souci du coloris et des valeurs, quel sacrifice de l'effet facile au bénéfice de la sérénité générale, il a conduit à la perfection son chef-d'œuvre personnel<sup>1</sup>.

GUSTAVE BABIN

1. Notons, en terminant, qu'il n'existait, avant la belle gravure de M. Patricot, aucune reproduction de cette œuvre, et que toute autorisation, même de la photographeur, avait été rigoureusement refusée. La *Gazette des Beaux-Arts* est heureuse que la municipalité de Nantes ait bien voulu lever pour elle cette interdiction.



## LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(PREMIER ARTICLE)

### LES ORIGINES DU CAMÉE

#### I



Dans le cours des dernières années, l'érudition archéologique s'est enrichie, tant en France qu'à l'étranger, d'un certain nombre de publications importantes relatives à un art qui, bien que fort délaissé aujourd'hui, a été pratiqué dans tous les temps et chez tous les peuples, et fut même, à certaines époques de l'histoire, le plus populaire et le plus fécond de tous : je veux parler de la gravure en pierres fines. Quel que soit le point de vue auquel se soient placés les auteurs de ces travaux — les

uns envisageant surtout la nouveauté des sujets pour en chercher l'interprétation, les autres s'attachant à expliquer les inscriptions gravées dans le champ des gemmes, telles que signatures d'artistes, noms des possesseurs, formules talismaniques, magiques, amou-

reuses, ou bien même se bornant à des nomenclatures descriptives et à des observations sur la technique, — l'ensemble de ces écrits variés a pour résultat précieux de nous faire mieux connaître les gemmes conservées dans les collections publiques ou privées, de fournir à la critique de nouveaux éléments de comparaison, de combler les lacunes et de dissiper les obscurités dans certains chapitres de l'histoire de la glyptique, d'apporter enfin la solution de problèmes longtemps controversés<sup>1</sup>.

La présente étude a pour objet, non pas de retracer, même succinctement, une histoire de la gravure des gemmes, mais de signaler quelques-uns des principaux résultats nouvellement acquis à l'histoire de l'art, en prenant pour base essentielle la plus récente des publications auxquelles je viens de faire allusion, le *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*. Aussi bien n'est-il pas inutile de mieux faire connaître au grand public, par l'intermédiaire des lecteurs de la *Gazette*, la collection de camées et d'intailles antiques ou modernes la plus riche qui existe au monde et qui, bien qu'installée au cœur même de Paris, est rarement visitée par les Parisiens. Un petit nombre seulement de fins connaisseurs, d'hommes de goût, d'artistes et de savants, pratiquent

1. Les plus importantes publications auxquelles je fais allusion sont les suivantes : *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné*, publié par M. de Clercq, avec la collaboration de M. J. Menant (Leroux, 1885 et suiv., in-f°, actuellement en cours de publication); A. Furtwaengler, *Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften*, dans le *Jahrbuch des Kais. deut. archæol. Instituts*, 1888 et 1889; A *Catalogue of engraved gems in the British Museum*, by A. H. Smith, avec une introduction par A.-S. Murray (Londres, 1888, in-12); Imhoof-Blumer et O. Keller, *Tier und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen* (Leipzig, 1889, in-4°); Maxwell Sommerville, *Engraved gems, their history* (Philadelphie, 1889, gr. in-8°); J.-Henry Middleton, *The engraved gems of classical times, with a catalogue of the gems in the Fitzwilliam Museum* (Cambridge, 1891, in-8°); J.-Henry Middleton, *The Lewis collection of gems and rings in the possession of Corpus Christi college, Cambridge* (Londres, 1892, in-8°); F. de Mély, *Le grand Camée de Vienne et le Camayeu de Saint-Sernin de Toulouse* (Toulouse, 1894, in-4°); E. Babelon, *La gravure en pierres fines, Camées et intailles* (Paris, Quantin, 1894, in-8°); S. Reinach, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*, réunies et rééditées avec un texte nouveau (Paris, Didot, 1895, gr. in-8°); Edmond Le Blant, *750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues* (Paris, 1896, in-4°); A. Furtwaengler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* (Berlin, 1896, in-4°); E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale* (Paris, Leroux, 1897, gr. in-8°), ouvrage accompagné d'un atlas de 76 planches en phototypie.



la porte modeste qui est, depuis 1865, l'entrée provisoire du Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque. Il y a là pourtant, dans des galeries ouvertes librement au public le mardi et le vendredi de chaque semaine, le plus ancien musée qui ait jamais été formé et où se trouve exposée, entre autres monuments d'art, la collection nationale des camées et des intailles. C'était, jadis, le « Cabinet du Roi », c'est-à-dire le musée que les rois de France s'étaient constitué pour leur divertissement ou leur instruction personnelle, à la manière des amateurs de nos jours ; or, notez que ces collections, depuis Henri IV, n'ont jamais été dispersées ni démembrées : y a-t-il un autre musée, en Europe, qui puisse s'honorer d'un passé aussi long et aussi immaculé ? De là, rien de surprenant à ce que la série des camées — pour nous restreindre à celle-là — y soit d'une merveilleuse richesse. On lui compare, d'habitude, la collection impériale de Vienne ; mais, si cette dernière se glorifie, à juste titre, de quelques pièces exceptionnelles dont nous ne saurions, à la vérité, montrer les pendants ou les équivalents, elle est loin de pouvoir étaler une suite aussi nombreuse que la nôtre, où toutes les époques de l'art se trouvent représentées, depuis le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle avant notre ère jusqu'à nos jours<sup>1</sup>.

Les musées de Naples et de Florence, qui ont recueilli les anciennes collections des Farnèse et des ducs de Toscane, ne viennent qu'en seconde ligne, loin derrière Paris et Vienne : on doit souhaiter qu'une publication moderne vulgarise leurs trésors, connus seulement des érudits par les livres du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. Londres, Berlin, Saint-Petersbourg, La Haye, Dresde, Munich, pour la plupart si riches en belles intailles, ne possèdent qu'un petit nombre de camées, dans l'ensemble desquels sept ou huit pièces seulement se distinguent de l'ordinaire et seraient susceptibles de nous faire envie. Quant aux amateurs particuliers, s'ils foisonnaient encore au <sup>xviii</sup><sup>e</sup>

1. Les camées antiques de la collection impériale de Vienne ont été gravés, pour la plupart, dans l'ouvrage d'Eckhel, *Choix des pierres gravées du Cabinet impérial des Antiques* (Vienne, 1788, in-f°), réédité par M. S. Reinach, *Pierres gravées*, p. 1 et suiv. ; ils sont mieux reproduits dans l'ouvrage de J. Arneth, *Die antiken Cameen des Münz- und Antiken Cabinettes in Wien* (Vienne, 1849, in-f°). On peut voir au Cabinet des médailles de belles peintures sur cuivre, qui représentent les quarante-neuf plus importants : ces peintures, exécutées en 1822, par un artiste du nom de Heer, pour le duc de Caraman, ont été léguées à la Bibliothèque Nationale par J.-Henri Beck, en 1846. Les camées de la Renaissance et des temps modernes du Musée de Vienne sont décrits et figurés dans J. Arneth, *Die Cinquecento Cameen und Arbeiten des Benvenuto Cellini und seiner Zeitgenossen* (Vienne, 1858, in-f°).

siècle, c'est parce qu'à cette époque, comme sous Louis XIV et pendant la Renaissance, on collectionnait indifféremment les camées modernes et les camées antiques, ou plutôt c'est parce que la grande majorité des camées que l'on croyait antiques sont en réalité des pastiches dus à d'habiles lithoglyphes modernes. Les artistes d'ailleurs, ne s'en cachaient pas ; ils retouchaient les camées antiques, y ajoutaient des signatures grecques, en gravaient de toutes pièces dans le style et le goût antiques, et plus d'un collectionneur était heureux et fier de posséder, à défaut d'un original, un équivalent qui lui en tint lieu. Aujourd'hui, la critique s'efforce d'opérer une sélection impitoyable ; que tel amateur collectionne les œuvres d'art antiques, que tel autre rassemble les modernes, c'est fort bien ; mais on ne tarirait pas en railleries, on n'aurait pas assez de moqueries justifiées à l'adresse de quiconque s'aviserait de se composer, pour remplacer les originaux hors de sa portée, une galerie de copies, quelque parfaites qu'elles pussent être. Si donc les amateurs de camées antiques sont devenus fort rares aujourd'hui, ce n'est pas que le goût des choses délicates se soit perdu, c'est qu'on ne saurait plus, sans encourir un blâme universel, se contenter de pastiches et que, partant, la patience dont il faudrait faire preuve pour trouver de vrais antiques et réunir une collection digne de ce nom rebute les plus courageux et les mieux intentionnés. Je pourrais citer un nombre encore respectable d'amateurs d'intailles ou de bagues au chaton desquelles des intailles sont enchâssées ; mais, pour ce qui est des amateurs de camées, je ne connais guère que M. le baron Roger de Sivry, dont la collection a été commencée depuis déjà au moins deux générations, et feu le comte Tyszkiewicz, qui acquit en bloc la fameuse collection Ludovisi et n'a cessé, pendant de longues années, d'acheter sans compter les plus belles reliques de la glyptique grecque et romaine, apportées sur le marché par le hasard des trouvailles. D'autres amateurs ne possèdent, en fait de camées antiques, que des unités, mais ils n'ont jamais réussi à constituer une série ou même un groupe de quelque importance. C'est que, si rien n'est plus commun, chez les antiquaires, que les vulgaires produits de la glyptique romaine, tels que les onyx sculptés en têtes de Méduse qui servaient de phalères ou de décorations aux soldats, les sardoines grossières gravées en têtes de divinités, en masques scéniques ou bachiques ou d'autres types sans grand intérêt archéologique ou artistique ; si toutes les sèbles des marchands de bric-à-brac sont remplies de camées ou d'intailles, quelquefois antiques, en pierres fines

ou en pâte vitreuse, où la banalité du sujet le dispute à la médiocrité du travail et à l'infime qualité des nuances de la gemme, — rien n'est plus rare que de rencontrer un beau et grand camée antique, sur une sardonx aux couches multicolores et chatoyantes, précieuse par la matière et par l'art, digne, en un mot, d'un musée ou d'une galerie d'amateur éclairé. Un quart de siècle n'en produit pas une demi-douzaine, et ce sont moins des fouilles heureuses qui les mettent au jour, que la dispersion d'une ancienne collection ou un acte ignoré de vandalisme commis dans quelque trésor d'église.

Aussi est-ce pitié, en vérité, de voir un musée comme celui de Berlin se donner les allures des gens pressés ou des parvenus qui veulent à tout prix faire grande figure, racoler en masse tout ce qui se trouve de médiocrités chez les plus vulgaires marchands, ramasser d'énormes suites d'empreintes et nous présenter pompeusement un catalogue où l'on compte près de douze mille numéros. En dehors d'une intéressante série d'intailles de l'époque mycénienne, il ne s'y rencontre certainement pas deux cents gemmes, camées ou intailles, qui soient dignes d'un grand musée; et puisque Berlin est entré dans cette voie des banalités et des empreintes en pâtes vitreuses modernes, je me demande, en vérité, pourquoi il s'est arrêté en si beau chemin, car au lieu de 12.000 gemmes, il lui eût été facile d'en cataloguer 120.000, pour ne pas dire un million.

Une collection de plus de mille camées, comme celle du Cabinet des médailles, n'est pas l'œuvre d'un jour, ni même d'un siècle; à cause du long passé d'efforts incessants qu'elle représente, elle constitue un ensemble unique au monde, que ne sauraient détrôner les millions accumulés soudain et dépensés en recherches ou acquisitions nouvelles; elle fait revivre, en quelque sorte, sous nos yeux, les dactyliothèques d'un Ptolémée Philadelphe ou d'un Mithridate dont l'antiquité tout entière demeura comme éblouie. Elle en est, d'ailleurs, en quelque sorte l'héritière directe, car la plupart des camées de la Bibliothèque Nationale, comme aussi ceux du Musée de Vienne, n'ont jamais été perdus; ils n'ont, à aucune époque, cessé d'être considérés comme précieux et les générations successives se les sont transmis à travers les âges, et malgré toutes les révolutions ou les bouleversements sociaux. Ces bas-reliefs en pierres fines, de dimensions médiocres ou même exiguës, faciles à transporter ou à dissimuler et dont la destruction, contrairement à celle des bijoux d'or et d'argent, ne pouvait être lucrative, ont échappé aux actes de vandalisme dont les annales de tous les peuples et de tous les temps sont



remplies. Leur éclat et leur rôle décoratif ont flatté les regards du plus barbare des soldats, comme ceux du prince le plus raffiné ; ils seyaient à la poitrine du Germain farouche aussi bien qu'au sein des matrones romaines ; ils s'appropriaient au culte chrétien comme aux bacchanales. Aussi, ils ont une histoire, et leurs pérégrinations successives, depuis l'écrin des princes orientaux, grecs ou romains, jusqu'aux vitrines du Cabinet des médailles, en passant par les reliquaires du moyen âge, les dangers qu'ils ont courus, les noms dont on les a baptisés, les naïfs honneurs dont ils ont été parfois entourés, constituent, à coup sûr, un des plus curieux et des plus intéressants chapitres de l'histoire des arts.

Cette histoire, que je me suis efforcé de retracer aussi complète que possible pour un bon nombre des camées de la Bibliothèque Nationale, on ne pourra réellement l'écrire dans son ensemble et en combler les lacunes, que lorsque la publication des *Inventaires* des anciens trésors des églises, des princes ou des particuliers sera plus avancée qu'elle ne l'est encore aujourd'hui, et aussi lorsque seront édités et bien illustrés les catalogues des collections publiques et privées. C'est, en effet, par la comparaison entre les monuments qui existent aujourd'hui sous nos vitrines et la description plus ou moins précise des inventaires du moyen âge, que l'on peut espérer reconnaître le signalement de ces objets précieux, dresser leur généalogie, reconstituer leur état civil, dire en quelles mains ils ont successivement passé, le rôle qu'on leur a fait jouer à travers les âges. Et, à ce point de vue, ce ne sera pas un des moindres services que pourra être appelé à rendre à l'érudition le *Catalogue des Camées* de la Bibliothèque nationale.

Ce catalogue met aussi désormais notre merveilleuse série de gemmes en relief, plus à la portée de cette pléiade d'artistes contemporains qui paraissent appelés à régénérer l'art de la gravure en pierres fines dans notre pays. Si, en effet, vous considérez l'importance de plus en plus grande que prennent les arts mineurs, en particulier la glyptique, dans nos expositions annuelles, il vous semblera que cette branche de l'art s'engage enfin dans la voie de la rénovation où l'a précédée la gravure en médailles. C'est en étudiant les maîtres anciens que les médailleurs contemporains ont trouvé l'inspiration des œuvres que tout le monde admire ; que les graveurs de gemmes s'inspirent donc, à leur tour, des chefs-d'œuvre de nos musées ; qu'ils recherchent, au lieu des gemmes banales et si pauvres de couleurs sur lesquelles ils gravent trop souvent des







compositions d'un style mièvre et poncif, ces belles sardonyx multicolores, qui rehaussent, par leur éclat et la richesse de leurs nuances, le travail du touret et de la bouterolle, et le même succès les attend auprès du public, qui aime encore les choses nobles et délicates et ne demande qu'à admirer et à être contraint d'applaudir.

## II

D'où vient ce joli terme de *camée*, qui désigne, chez nous, les gemmes gravées en relief, par opposition aux *intailles*, pierres fines ou demi-fines gravées en creux et servant de cachets? Quels sont les plus anciens camées?

Ni les Grecs ni les Romains n'avaient de mot spécial pour nommer les camées, qu'ils recherchaient pourtant avec passion, dont ils aimaient à se parer et qui constituaient chez eux un élément essentiel de luxe domestique. Ils ne les désignaient que par des périphrases, comme τύποι ἐγγεγραμμένοι, *ectypæ imagines*, ou par les noms spéciaux de chaque pierre, tels que *sardonyx*, *calcédoine*, *jaspe*, etc., ou simplement par le mot *gemma*. Le terme moderne de *camée*, nous disent les dictionnaires, est emprunté de l'italien *cameo*, qui a la même origine que l'ancien mot français *camaïeu*. Mais ce mot *camaïeu*, quelle est son origine?

On le rencontre fréquemment en français, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, avec les orthographes les plus variées : *camahieu*, *camaheu*, *camahu*, *gamahut*, *camoyu*, *camahiu*, *chamaye*, *chamahou*, *chamah*, *cama-hier*, *camaïeul*, *camayeul*, *kameuz*, *camaut*, *camoyu*, *camaeu*, *catmahieu*, *camaye*, *camaïeu*, etc.; dans les textes latins du même temps, on a : *camahutus*, *camahotus*, *camahelus*, *camaholus*, *camaynus*, *camaeus*, etc.

Nous nous dispenserons de rapporter les hypothèses proposées par nombre d'érudits, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, pour expliquer par le grec, le latin, l'hébreu ou même l'arabe ce mot dont le sens était, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, une gemme gravée, soit en relief, soit en creux<sup>1</sup>. Au lieu de rattacher, comme le font nos dictionnaires, le mot *camahieu* à une forme hypothétique du bas-latin, *camateum*, qui serait formée sur le grec κατατεύειν, *travailler*, je me rangerais plus volontiers à l'opinion qui fait dériver *camahieu*, *camayeul*, *camaholus* du grec κειμήλιον, qui signifie proprement *un joyau*. Pour les Grecs de Constantinople, les camées étaient les bijoux par excellence;

1. J. Guiffrey, *Les Inventaires de Jean duc de Berry*; t. I, Introd., p. CXXI.

la chambre où l'on conservait les *κειμήλια* s'appelait *κειμηλιάρχιον*, et le préposé à la garde des bijoux impériaux, qui comprenaient surtout des camées, était le *κειμηλιάρχος*.

Qu'on se rappelle la place prépondérante que les Byzantins avaient donnée aux produits de la glyptique dans leur luxe public et privé. Il faut lire, dans le *Livre des Cérémonies* de Constantin Porphyrogénète, le détail des pompes officielles de la cour, où l'on reconnaît l'empereur, les évêques, les grands dignitaires de tous ordres, portant, dans les processions, les réceptions d'ambassadeurs étrangers ou toute autre occasion solennelle, les dépouilles de la glyptique romaine comme insignes de leur dignité et de leur rang. Il faut relever chez les auteurs byzantins et dans les documents du moyen âge relatifs aux Croisades, l'énumération des richesses vraiment féériques, enlevées non seulement à Rome, sous Constantin, mais plus tard dans toutes les villes de la Sicile, de la Crète, de Rhodes, aussi bien qu'à Athènes, Antioche, Smyrne, Césarée, et qui vinrent s'accumuler dans les palais et les églises de Byzance, d'où ils devaient, au *xiii<sup>e</sup>* siècle, se disperser dans l'Occident de l'Europe.

Tout le monde connaît le récit fait par Villehardouin de la croisade de 1204, à l'occasion de laquelle les Latins mirent la ville des Comnènes au pillage. On sait qu'ils se ruèrent avec une avidité sans nom sur toutes les richesses et tous les objets d'art qui embellissaient la capitale de l'Empire grec. Villehardouin, qui assistait à ce brigandage, et qui reçut sa part de butin, dit que, dans le palais de Bucoléon, il y avait un tel trésor qu'il ne sait comment en donner l'idée : « Il y en avait tant, dit-il, que c'était sans fin ni mesure. » Et au palais de Blaquerne, « le butin fut si grand que nul ne vous en saurait dire le compte, d'or et d'argent, de vaisselle et de pierres précieuses, de satins et de draps de soie, et d'habillements de vair et de gris et d'hermine, et de tous les plus riches biens qui jamais furent trouvés sur terre ». Ainsi gorgés de richesses, les mains pleines de gemmes, de vases précieux et de bijoux, les Latins rentrèrent dans leurs foyers, et c'est à partir du *xiii<sup>e</sup>* siècle que les trésors des églises du monde occidental devinrent si riches que leur préservation nécessita la rédaction d'inventaires détaillés. Saint-Denis, la Sainte-Chapelle, Conques, Bourges, Monza, Trèves, Aix-la-Chapelle, Chartres, Toulouse, Saint-Maurice-d'Agaune, Venise et Rome, pour ne citer que les églises aux richesses légendaires, fondent ou développent leurs trésors avec les rapines des Croisés.

Dès lors, n'est-ce point ce grand pillage des *κειμήλια* des palais

et des églises de Constantinople, en 1204, qui a rendu cette expression populaire parmi les Latins? N'est-il pas légitime de supposer que ceux-ci, rentrant dans leurs patries respectives, chargés de ces *κειμήλια*, en auront, dans leur prononciation barbare, défiguré le nom grec, dont ils continuèrent pourtant à se servir, parce que leur langue ne leur offrait pas d'expression équivalente? Est-il téméraire, au surplus, de conjecturer, au point de vue philologique, que, entre *κειμήλιον* et *camahieu* ou *camaieul*, il nous manque probablement une forme intermédiaire, soit dans le bas grec du commencement du *xiii<sup>e</sup>* siècle, soit dans l'un des dialectes parlés par les Croisés de l'an 1204? Le vénitien du moyen âge, par exemple, avait des particularités qui autorisent notre hypothèse, et le rôle joué, à cette époque, en Orient, par les Vénitiens, nous porterait à présumer que c'est par l'intermédiaire de leur langage, que le mot *κειμήλιον* a été altéré et s'est répandu en Occident<sup>1</sup>.

E. BABELON

(La suite prochainement.)

1. Au point de vue philologique, la seule objection qu'on puisse faire, à l'étymologie que nous proposons, c'est que la syllabe *ca* du mot *camahieu*, *camaieul*, ne saurait guère dériver de la syllabe *κει* de *κειμήλιον*. Cependant, par exemple le mot français *chaland* vient du grec *χελώνδιον*, bas-latin *chelandium* (Du Cange, *Gloss.*, *v<sup>o</sup>* *chelandium*). Pour la terminaison *ieu*, *ieul*, nous citerons aussi au moins un exemple analogue, l'ancien mot *tonlieu*, formé du latin *tenoleum*.







## L'ANCIENNE ÉCOLE DE PEINTURE DE LA BOURGOGNE

(PREMIER ARTICLE)



DURANT longtemps on a cru qu'il n'avait pas existé d'école de peinture en France avant l'époque de la Renaissance. Cette erreur grossière ne pouvait se maintenir depuis que l'on a patiemment entrepris de dépouiller nos archives dispersées et que l'on a commencé à rechercher les moindres traces de nos anciens maîtres. Toutefois, l'histoire de la peinture française est plus difficile à écrire que celle de la sculpture et de l'architecture, dont les productions sont, en partie, restées dans la contrée qui les a vues naître, tandis que les tableaux et les retables, plus mobiles, ont souvent été transportés au loin, sans qu'on ait conservé le souvenir de leur provenance. L'esprit français n'a jamais été conservateur : chaque époque a résolument rejeté ce qui lui semblait ancien et, par conséquent, barbare. Tel n'est pas le caractère de l'Italie ou des Pays-Bas, où l'on trouve encore dans les églises la plupart des tableaux qui ont été commandés pour leur décoration primitive. Il résulte de ces variations successives du goût qu'il existe dans notre histoire une lacune de plusieurs siècles. Les érudits s'efforcent aujourd'hui de la combler, et ils ont déjà réussi à tracer les chapitres qui manquaient à nos annales<sup>1</sup>.

1. Consulter : de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne* ; M<sup>re</sup> Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre* ; B. Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*

Le mouvement qui a porté en avant la peinture française sous la dynastie des Valois n'est pas aussi connu qu'il mérite de l'être. Nos artistes, habitués à suivre les modèles tracés par les maîtres du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle pour la décoration des voûtes des églises et pour l'exécution de leurs inimitables vitraux, demandèrent tout d'abord à l'Italie un style plus personnel et plus voisin de la réalité, afin de satisfaire aux goûts raffinés des princes de la maison royale et à leurs habitudes d'élégance dans les habitations, qui s'accroissaient chaque jour. On vit alors apparaître dans les chapelles des retables et des portraits accompagnant de grandes compositions peintes sur les murs, des vitraux à personnages placés sous des portiques et sous des dais sculptés, et enfin ces tapisseries, ces miniatures de manuscrits, ces ivoires, ces émaux et ces pièces d'orfèvrerie qui composaient des mobiliers dont la richesse nous semble aujourd'hui fantastique.

Il reste bien peu de chose de toutes ces somptuosités, leur valeur en ayant bien vite amené l'anéantissement. Encore ne sait-on pas, le plus souvent, à qui on les devait et de quelle source elles provenaient. Ayant pu, au cours de recherches qui avaient un autre but, retrouver certaines indications sur quelques peintures de ce temps qui sont classées dans nos musées parmi les œuvres anonymes, nous croyons utile de les signaler, dans l'espoir que ces indications pourront, à leur tour, servir de point de départ à d'autres découvertes et aider à écrire l'histoire complète de la peinture en France.

Une grande incertitude règne sur cet art vers la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle ; dans notre pays, on connaît mieux le rameau vigoureux qui, sous le duc Philippe de Bourgogne, se détacha du tronc commun pour constituer ce qu'on est convenu d'appeler l'école franco-bourguignonne. Nous ne possédons qu'imparfaitement les noms des peintres qui dirigèrent nos vieux maîtres dans la voie nouvelle inspirée par les grandes merveilles de l'art italien. Les premiers qui soient cités dans les comptes royaux, parmi les artistes attachés à nos monarques, sont Jean Coste et Girard d'Orléans, qui furent chargés de la décoration du château de Vaudreuil, en Normandie. Girard d'Orléans accompagna le roi Jean II en Angleterre pendant sa captivité ; aussi, différents archéologues lui ont-ils attribué le portrait de ce monarque qui est conservé à la Bibliothèque Nationale. Plusieurs autres peintres ont

(*Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XXXVI, 1887); Id., *Une nouvelle source de documents tirés des archives municipales de Dijon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XII, 1890); Courajod, *Catalogue du Musée de sculpture comparée*; P. Durrieu, *Un dessin du Musée du Louvre, attribué à Beauneveu*.

porté également le nom d'Orléans. Jean et François se sont succédé à la cour comme peintres-valets de chambre, mais leurs œuvres ont disparu et il est à présumer qu'il a existé au moins deux peintres connus sous le même nom de Jean d'Orléans. L'un d'eux s'appelait Jehan Grangier et sa famille resta à Bourges jusqu'à 1459. Est-il le même que le Jehan d'Orléans des comptes ? Il faut attendre, pour parler de leurs œuvres, des documents moins vagues que ceux actuellement en notre possession.

Le peintre préféré de Charles V, Hennequin de Bruges, dont M. B. Prost a retrouvé le véritable nom : Jean de Bandol, a été plus favorisé par la postérité. Il reste de lui un admirable portrait peint à la gouache de Charles V, dans une Bible offerte au roi par Jean de Vaudetar (La Haye, Musée Meerman-Westhreen), et une tenture de tapisserie, exécutée sur ses cartons pour le duc d'Anjou. Cette tenture, léguée à la cathédrale d'Angers par le roi René, représente plusieurs sujets tirés de l'*Apocalypse*, dont les figures, du plus grand style, se détachent sur des fonds alternativement rouges et bleus. Toutes ces compositions sont d'une largeur qui fait de l'ensemble une œuvre de premier ordre, et, malgré le peu d'intérêt que présente cette suite de tableaux presque similaires et la façon sommaire dont le travail est exécuté, l'effet en est imposant. Nous ne savons pas ce que Jean de Bandol peut avoir emprunté à ses prédécesseurs, mais nous trouvons, résumés dans cette décoration, les derniers progrès faits par l'architecture, la sculpture et la peinture, et nous pensons qu'on peut le considérer comme le véritable chef de l'école qui, de Paris, devait bientôt rayonner en Bourgogne. Nous ne serions pas étonnés que le beau retable d'autel peint sur soie et donné à la cathédrale de Narbonne par Charles V fût l'œuvre de ce maître. Les figures du roi et de la reine sont tracées avec une sûreté et une habileté qui rappellent le frontispice du manuscrit de La Haye, et les épisodes de la Passion y sont entourés d'ornements d'architecture que l'on retrouve au-dessus des prophètes qui accompagnent les visions de l'*Apocalypse* d'Angers. Cette grandiose composition, que le Musée du Louvre a la bonne fortune de posséder actuellement, a été souvent imitée ou répétée. M. J. Maciet a offert à ce même musée un volet peint sur fond d'or et détaché d'un grand polyptyque à six feuilles, représentant *La Flagellation*, qui, bien que d'un art plus sommaire et plus tudesque, faisait originellement partie d'un ensemble identiquement disposé<sup>1</sup>.

1. Une œuvre à peu près semblable est mentionnée dans l'inventaire du duc de Berry : « Item ung grans tableaux de bois tous neufz de la longueur d'un autier



André Beauneveu exerça sur la sculpture la même influence prépondérante que Jean de Bandol sur la peinture. Le premier s'adonnant tour à tour à l'architecture, à la décoration, à l'enluminure et à la sculpture, comme le faisaient la plupart des artistes



CHARLES V RECEVANT UNE BIBLE, PAR JEAN DE BANDOL

(Miniature, au Musée Meerman-Westhreen, La Haye)

du moyen âge, doit être cité comme l'un de ceux qui firent le plus pour conduire l'école vers des doctrines nouvelles, par ses ouvrages

ou environ, bien ouvrez de menuz ymaiges de peinture de la vie et passion de N. S. et de plusieurs saints et saintes et sont en iv pièces fermans accouplez d'argent doré, lesquelz furent de feu M<sup>re</sup> Jehan de Montaigu et les donna sa femme à Monseigneur ausdites estraines MCCCC et IX ».

d'un caractère large et vigoureux. On sait, par des comptes récemment publiés, que Beauneveu dirigeait de grandes décorations pour le duc de Berry ; mais, à part quelques miniatures de manuscrits, on connaît plutôt des œuvres de son école que des travaux importants exécutés par lui.

L'intimité entre les deux frères, le duc de Bourgogne et le duc de Berry, était si grande qu'ils échangeaient à tout propos des présents d'orfèvrerie et d'objets rares. Ils faisaient mieux encore : ils se prêtaient réciproquement les artistes qui travaillaient à leur service. Aussi l'art de la cour de Philippe de Bourgogne, dans sa première période, est-il plus français que flamand, par suite des relations avec les artistes parisiens qui étaient la conséquence des nombreux séjours du duc à l'hôtel d'Artois, à Conflans et dans les environs de Paris. Plus tard, une végétation germanique vint recouvrir ce tronc primitif, lorsque l'activité politique de la Bourgogne, devenue indépendante, se dirigea vers le Nord et se développa presque exclusivement dans la contrée située entre la Meuse et le Rhin.

Beauneveu a-t-il peint des tableaux ou des fresques ? Nous n'en savons rien. C'était un grand artiste, auquel tous les genres de décoration étaient familiers, qui traçait des compositions de toute sorte, que le duc de Berry faisait exécuter dans ses palais ; mais on ignore s'il les achevait lui-même, et ses seuls travaux authentiques, en dehors des statues qui sont empreintes de son style, sont les miniatures du psautier latin de la Bibliothèque Nationale, où sont tracées légèrement, à la gouache, des figures d'apôtres et de prophètes, dans un style large et sculptural. Il se faisait aider, dans l'enluminure des manuscrits du duc de Berry, par Jacquemart de Hesdin, qui traduisait ses compositions avec une puissance inimitable de couleur ; rien d'impossible à admettre que d'autres peintres aient été également appelés à exécuter les grandes pages qu'il avait dessinées.

Le duc de Bourgogne avait alors près de lui, comme peintre-valet de chambre, Jean de Beaumez ou de Beaumetz, qui entretenait des relations suivies avec Beauneveu et qui dut être influencé par lui. Plusieurs localités de la Somme et du Pas-de-Calais portant le nom de Beaumetz, on ne sait de laquelle était sorti cet artiste, mais, en tout cas, il était presque compatriote de Beauneveu, né à Valenciennes, et tous les deux appartenaient au Hainaut. Jean de Beaumez figure, pour la première fois, comme peintre-valet de chambre, sur les comptes de Philippe de Bourgogne, en 1375. A ce moment, il résidait à Paris, où le duc séjournait souvent, et il fut envoyé à Dijon,

pour y décorer divers édifices. A partir de cette époque jusqu'à sa mort, survenue en 1397, on a retrouvé une série nombreuse de paiements qui lui furent faits, tant pour ses gages réguliers qu'à l'occasion des travaux de toute nature qu'il entreprit pour la cour de Bourgogne<sup>1</sup>. Le plus important paraît être celui qu'il exécuta dans la chapelle du château d'Argilly (1384-1389) et dans lequel il se fit aider par les peintres Peneaulx et Jean Gentilhomme, par Orriot de Dijon, Arnoul Picornet et un autre peintre que les comptes ne nomment pas.

Le Musée du Louvre possède un important dessin évidemment destiné à être reproduit sur une muraille, que M. P. Durrieu attribue à Beauneveu, en raison de son style vigoureux et des types des personnages qui animent cette *Mort et Assomption de la Vierge*. Il croit que cette page était destinée à la cathédrale de Bourges, consacrée à saint Étienne. Cette hypothèse semble peu probable, car nous ne voyons dans ce monument aucune surface disponible pour une fresque d'aussi vastes dimensions. Il peut se faire, en outre, que ce dessin ait été destiné à un vitrail. La présence de saint Étienne dans cette esquisse nous conduit à nous demander si elle n'aurait pas été destinée à la chapelle d'Argilly, à laquelle ce saint servait de patron et que Jean de Beaumez avait entièrement peinte à fresque sur fond doré. Dans ce dernier cas, ce serait à Beaumez que serait dû ce dessin.

Nous nous hâtons d'ajouter qu'en dehors de ces observations, qui peuvent avoir leur utilité à un moment donné, nous retrouvons dans cette grande œuvre tous les caractères de l'école de Beauneveu, qu'ils soient dessinés de sa main ou sous son influence. M. Durrieu a très bien fait ressortir les similitudes de gestes et l'identité des mouvements de tête qui existent entre les œuvres connues de Beauneveu et ce dessin, mais, au moyen âge, le faire individuel de chaque artiste n'était pas distinct comme il le fut plus tard, et l'école entière d'une époque ne craignait pas de répéter les modèles qu'un maître avait créés. Un document intéressant vient confirmer que Jean de Beaumez eut, en 1393, l'occasion de se trouver en rapports artistiques avec André Beauneveu. Il venait d'être chargé de la décoration picturale de la Chartreuse de Champmol, en même temps que Claux Sluter en entreprenait la sculpture, et Philippe de Bourgogne envoya ces deux artistes au château de Mehun-sur-Yèvre, pour visiter les ouvrages de peinture et de sculpture que Jean de Berry y faisait exécuter par Beauneveu. On voit que, dans cette première période, l'école de Bourgogne, grâce à l'amitié qui unissait les deux frères de Charles V,

1. V. M<sup>re</sup> Dehaisnes, *Histoire de l'art dans le Hainaut et dans les Flandres*, t. II



devait suivre une marche parallèle à celle du Berry. Ce rapprochement s'étend même à la sculpture, et si les œuvres de Sluter sont plus dramatiques et d'un art plus avancé que celles de Beauneveu, on retrouve cependant, dans les ornements et les statuettes qui entourent ses compositions, une parenté évidente avec les productions de Beauneveu et de l'école française à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

C'est à la même époque (1394-1395) que Beaumez fut chargé de travaux importants pour la décoration de la Chartreuse de Dijon, dont la construction avait été dirigée par Drouet de Dammartin, devenu plus tard maître des œuvres du duc de Berry. Le peintre reçut à diverses reprises des couleurs, des feuilles d'or et des fournitures destinées aux retables des autels de Champmol et à l'exécution d'une grande fresque, sur fond doré, pour la chapelle haute du duc, appelée la chapelle des Anges. Il fit également la dorure et la peinture des tableaux destinés à chacune des stalles des chartreux. Jean de Beaumez mourut vers 1397, sans avoir pu terminer tous ses travaux de Dijon, d'Argilly et de Montbard. Il fut remplacé par Jean Malouel dans les fonctions de peintre du duc de Bourgogne. Bien que son nom soit souvent cité dans les archives de Bourgogne, on ne connaît aucun ouvrage authentique de Beaumez. Nous pensons toutefois que le petit retable de la vente H. Baudot, possédé aujourd'hui par un amateur de Cologne, pourrait lui être attribué. Cette peinture fatiguée n'a pas la finesse d'exécution de celles que l'on donne à Malouel, et elle rappelle les compositions de la tenture de l'*Apocalypse*, par Jean de Bandol. Ce serait, si notre hypothèse est confirmée par des documents postérieurs, une œuvre de transition entre l'art de la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et celui du siècle suivant.

Malouel était originaire de la contrée mosane, qui produisit, vers le commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, tant d'artistes renommés, dont les plus célèbres furent les frères van Eyck. Il fut vraisemblablement appelé à Paris par le duc de Bourgogne, et la première mention que l'on ait retrouvée de son nom est relative à un paiement qui lui fut accordé par la reine Isabeau de Bavière, en 1396, pour avoir dessiné des patrons pour des ornements d'or et des armoiries d'or et de couleurs diverses, tissus d'or sur fond de velours <sup>1</sup>. Il entra au service du duc de Bourgogne en qualité de valet de chambre vers 1397, car, le 21 mars suivant, il reconnaissait avoir reçu du receveur général du duché et comté de Bourgogne une somme de trois cents francs

1. Comptes de l'argenterie de la Reine. Arch. Nat., KK. 41; — *Archives de l'Art français*, 1878, p. 168.

d'or, qui lui était due en vertu d'un don fait par le duc à titre de récompense de plusieurs services qu'il lui avait rendus. Cette quittance est revêtue de l'empreinte d'un sceau portant : « S. Joan Maelwael <sup>1</sup> ».

Ses fonctions de valet de chambre l'attachaient à la personne du duc et l'on voit bientôt Malouel travaillant à la Chartreuse de Champmol, le principal objet des préoccupations de Philippe de Bourgogne. Le charpentier Daniel Hobel lui fournit, en 1395, « cinq tables de bois pour placer sur les autels de cette église, longues chacune de



LA FLAGELLATION

Fragment du « Parement d'autel de Charles V » (Musée du Louvre), d'après les *Annales archéologiques* de Didron.

vi pieds <sup>1</sup>/<sub>2</sub>, dont deux de vi pieds, une de iv pieds <sup>1</sup>/<sub>2</sub> et deux de chacune iii pieds <sup>1</sup>/<sub>2</sub> de haut, » suivant marché passé avec Jean Malouel et Claux Sluter, le 18 mars 1397. La raclure de ces panneaux fut ensuite opérée par le serrurier Jehan Perrenin<sup>2</sup>. L'année suivante, les mêmes comptes mentionnent la fourniture de couleurs et d'ingrédients divers pour les peintures du parloir et des retables de la chapelle. Ils nous apprennent également qu'en 1401-1403, Malouel engagea Hermann de Cologne, peintre et ouvrier, pour dorer les fonds et les ornements des retables et pour dorer en même temps le calvaire du puits des chartreux sculpté par Claux Sluter. Ce dernier travail

1. Arch. départ. de la Côte-d'Or; B. 387.

2. M<sup>sr</sup> Dehaisnes, *L'Art flamand*, t. II, p. 769-770.

et ceux que Malouel fut chargé d'entreprendre pour la peinture du parloir, pour celle dont il revêtit les Prophètes du puits et les figures du grand Calvaire, et les besognes journalières pour la cour, empêchèrent l'artiste de terminer les retables de la Chartreuse; nous en fournirons prochainement la preuve.

Un épisode de famille témoigne de la faveur dont il jouissait auprès du duc. Malouel avait appelé de son pays natal, la Gueldre, deux neveux, Hermann et Jacquemin (ou Gilequin) Malouel, qu'il avait mis en apprentissage à Paris, chez l'orfèvre Alibret de Bolure. Pour éviter la peste, ils voulurent revenir dans les Pays-Bas, mais la guerre était déclarée entre la Flandre et le Limbourg; ils furent emprisonnés à Bruxelles et ils y restèrent six mois, malgré les supplications de leur mère. Jean Malouel eut recours au duc de Bourgogne pour payer la rançon de ses neveux et le duc, alors à Conflans, accorda cinquante-cinq écus afin de les délivrer<sup>1</sup>.

Ce ne fut pas la seule indemnité de ce genre qu'ait reçue Malouel; d'année en année, on le rencontre dans les comptes, porté pour des sommes importantes, faveur que justifiait d'ailleurs son talent. Les noces d'Antoine de Bourgogne (1403), celles du duc de Touraine et d'Angoulême, pour la préparation desquelles il avait séjourné cinq mois tant à Paris qu'à Compiègne, lui valurent de riches gratifications. Parfois même il était adjoint à Melchior Broederlam et à Hue de Boulogne pour certains ouvrages, notamment pour les préparatifs des joutes célébrées à Arras en 1403, à l'occasion du mariage d'Antoine de Bourgogne, comte de Rethel<sup>2</sup>.

Malouel est inscrit dans les comptes ducaux, comme peintre et valet de chambre, jusqu'en 1412; mais il ne semble pas avoir conservé près de Jean sans Peur la faveur que lui accordait le père de ce prince, et, dans ses dernières années, il vit la fortune sourire à des rivaux plus jeunes. Crowe et Cavalcaselle<sup>3</sup> le font mourir en 1415, sans toutefois citer le texte sur lequel ils s'appuient; ils lui attribuent également un portrait du duc de Bourgogne qui fut envoyé au roi de Portugal en 1415 et qui est aujourd'hui perdu.

A DE CHAMPEAUX

(La suite prochainement.)

1. Arch. départ. de la Côte-d'Or, B. 1519; Mgr Dehaisnes, p. 790.

2. Arch. départ. de la Côte-d'Or, B. 1519.

3. *Les anciens peintres flamands*, t. I<sup>er</sup>, p. 26.





## ALEXANDRE ROSLIN

(PREMIER ARTICLE)

---

Un ouvrage qui fait encore autorité en fait d'histoire artistique, le *Dictionnaire des Peintres* de Siret, s'exprime ainsi au sujet de Alexandre-Charles Roslin :

« Roslin (Alexandre), É. Fr., 1733 (?)–1793. Suède. Portrait.

» S'établit à Paris et y fut nommé membre de l'Académie en 1753. Imitation habile des étoffes et des accessoires, sentiment nul, dessin peu correct, mauvais coloris. » Il est difficile, en aussi peu de mots, d'être plus inexact et plus injuste.

Voyons tout de suite l'inexactitude. Elle porte sur la date de naissance de l'artiste, que l'auteur a, du reste, prudemment accompagnée d'un point d'interrogation; il semble difficile, en effet, de l'admettre, si Roslin — et sur ce point il n'y a pas de doute — est entré en 1753 à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, ce qui le ferait académicien à vingt ans. On sait d'ailleurs aujourd'hui que Roslin naquit en 1718. Jal, en qui l'on peut avoir pleine confiance, dit avoir eu entre les mains son acte de naissance qui porte que : *Malmagix* (Malmö), *anno Domini 1718, die mensis julii vicesimo...* fut baptisé le jeune Alexandre, *filius medicinæ doctoris et medici provincialis celeberrimi domini Johannes Roselin* (sic)<sup>1</sup>.

Quant à la façon dont Siret apprécie le talent de l'artiste, elle nous semble aussi peu justifiée. Sans doute, Roslin ne fut pas une des

1. L'acte a été publié *in extenso* dans le *Bulletin de l'Art français*, II, p. 82.

gloires de l'école française; sans doute aussi, parmi les quelques centaines de toiles qu'il dut peindre pour satisfaire aux exigences d'une clientèle nombreuse, il s'en trouve plus d'une qu'il n'eut pas le loisir de parfaire à son gré et qui porte les marques d'une exécution hâtive; Roslin, dans l'ensemble de son œuvre, ne s'en montre pas moins dessinateur habile, coloriste brillant parfois, homme de goût presque toujours. Il est, en somme, un des bons peintres d'une époque qui compta peu d'artistes de génie; comme tel, il mérite une place honorable parmi les maîtres secondaires de la fin du *xviii<sup>e</sup>* siècle.

Alexandre Roslin, nous l'avons vu, naquit à Malmö, en 1718. Ses premières années se passèrent à Carlskrön, où son père était médecin; il y étudia d'abord la profession de constructeur de navires; puis, ayant résolu d'être peintre, il quitta la maison paternelle pour se fixer à Stockholm.

La capitale de la Suède était alors un centre intellectuel et artistique important. Depuis Christine, des relations étroites s'étaient établies entre Paris et Stockholm et de nombreux Français étaient venus vulgariser dans cette dernière ville l'art et la littérature de leur pays. La Suède comptait d'ailleurs, au commencement du *xviii<sup>e</sup>* siècle, un certain nombre d'artistes indigènes, tels que le décorateur Pasch et le portraitiste Lündberg, sans parler de peintres moins connus, comme Michaël Dahl, David von Krafft, Schröder et quelques autres. Le jeune Roslin reçut d'eux les conseils dont il avait besoin, en même temps qu'il trouvait auprès d'une de ses tantes, *M<sup>me</sup>* Wertmüller — l'aïeule du peintre de ce nom, sans doute, — l'aide matérielle que nécessitait son médiocre état de fortune. L'apprentissage de Roslin dura trois ans; il exécuta, pendant cette période, de nombreux portraits qui firent connaître son nom jusqu'en Allemagne. Sur ces entrefaites, la margrave de Bayreuth le fait demander à sa cour; Roslin s'empresse d'accepter. Léger d'argent, mais riche d'espérances, il quitte son pays natal pour aller en Allemagne et, de là, faire son tour d'Europe.

Après avoir séjourné quelque temps à la cour de Bayreuth, où il organisa, sur la demande du prince, une Académie dont il eut soin de se nommer directeur, il part le 7 septembre 1747 pour l'Italie, visite Venise, Bologne, Ferrare, Rome et Naples. Quand il arriva à Florence, il avait déjà la réputation d'un peintre de valeur. Il fut sans difficulté associé à l'Académie de cette ville et invité à faire, pour la collection des Uffizzi, son propre portrait.

L'existence vagabonde que menait l'artiste, si elle avait pu être profitable à son talent, ne l'avait pas enrichi. Les commandes avaient été rares et peu lucratives; une certaine duchesse de Calabrette, dont il avait fait le portrait à Naples, avait même refusé de le payer. En dehors de cette peinture, il n'est fait mention, dans le manuscrit auquel j'emprunte ces détails<sup>1</sup>, que d'un portrait du marquis de l'Hôpital, ambassadeur de France près la cour de Naples. Roslin fut plus heureux avec ce dernier qui le recommanda chaudement, au cours d'un de ses voyages, à l'infant qui régnait à Parme. Quand il arriva dans cette ville, il avait épuisé ses dernières ressources. L'artiste, qui déjà connaissait le cœur humain et savait que la pauvreté est toujours une mauvaise recommandation, fit d'héroïques efforts pour dissimuler sa détresse. Le succès, heureusement, récompensa son courage, et les commandes arrivèrent nombreuses. En 1752, il put quitter l'Italie, ses dettes payées, et ayant en poche de quoi attendre la gloire...

Il est probable que, pendant ce séjour de dix années en Allemagne et en Italie, Roslin exécuta de nombreux portraits. Nous avons cependant feuilleté les catalogues de la plupart des musées de Bavière et d'Italie sans y trouver le nom de l'artiste. Seule, la galerie des Uffizzi possède un portrait de Roslin par lui-même; mais ce n'est pas celui que l'artiste peignit pour ce musée. Il porte la date de 1790 et fut donné au musée par Roslin en échange du premier, qu'il regardait comme une œuvre de jeunesse indigne de sa réputation<sup>2</sup>.

On sait quelle sorte de fascination exerçait alors sur les esprits la capitale de la France. Paris était le centre intellectuel et artistique par excellence, et c'était là, mieux qu'en aucune ville d'Europe, qu'un jeune homme de bonne mine pouvait espérer un de ces coups de fortune, qui d'un pauvre cadet font un riche et puissant personnage. Les étrangers y étaient bien accueillis, et en particulier les Suédois, qu'unissaient alors à la France de très étroites relations diplomatiques. Nombreux furent, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Suédois qui passèrent à Paris la plus grande partie de leur vie et n'eurent pas à s'en repentir; tels furent, pour ne citer que les plus connus, le comte de Stedingk qui, après avoir brillé à la cour de

1. Cette notice, qui a été conservée par les descendants du peintre, a été rédigée par M<sup>me</sup> Carteron de Barmont, sa fille cadette. Elle a pour titre : *Mémoires historiques, ou histoire abrégée et faits intéressants de la vie de M. Roslin.*

2. Voir *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p. 393.



Louis XV et de Louis XVI, prit une part importante à l'expédition maritime du comte d'Estaing, le jeune comte de Fersen, honoré plus tard par Marie-Antoinette d'une amitié que n'ont pas manqué de suspecter ses ennemis, et surtout le comte de Staël-Holstein qui, parti pauvre de son pays, se poussa si bien dans la société de Paris et de Versailles que, après cinq années d'intrigues admirablement conduites, il obtint du même coup l'ambassade de Suède et la main de l'opulente héritière des Necker. Les artistes n'y étaient pas moins bien accueillis. Roslin le savait ; aussi résolut-il d'aller chercher à Paris la consécration de sa renommée naissante. Il y arriva vers l'année 1752, muni d'une lettre de recommandation que l'infante de Parme<sup>1</sup> lui avait donnée pour Mesdames de France, ses sœurs. Il est permis de croire que son talent fut apprécié, car, dès l'année suivante, il ne craignit pas de se présenter à l'Académie. On hésitait à l'admettre à cause de sa religion<sup>2</sup>, mais son talent, non moins que le crédit dont il jouissait, firent lever cet obstacle. Nous voyons en effet le marquis de Vandières, directeur et ordonnateur général des Bâtiments, écrire à ce sujet à Silvestre, directeur de l'Académie, en ces termes : « M. de Saint-Contest m'a demandé de faire recevoir à l'Académie de peinture le sieur Roslin, peintre suédois, de la religion prétendue réformée ; je désire qu'il soit examiné, afin de m'assurer s'il est en état d'y être admis. C'est au sentiment des artistes habiles que je m'en rapporte, et comme ils doivent être au-dessus de toute prévention et de tout motif de partialité, je me repose sur leur sincérité et sur leurs lumières... et j'attends le résultat pour répondre à M. de Saint-Contest. »

Cette recommandation, pour modérée qu'elle fût dans la forme, n'en était pas moins, au fond, pressante et eût suffi à assurer le succès d'un artiste moins qualifié que Roslin. Il fut en effet reçu dans la séance du 24 novembre 1753.

1. Louise-Élisabeth de France, l'aînée des sept filles de Louis XV. Elle avait épousé, en 1739, don Philippe, fils de Philippe V, à qui le traité d'Aix-la-Chapelle avait assuré la souveraineté des duchés de Parme, Plaisance et Guastalla.

2. On sait que, à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, les protestants avaient été exclus de l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Cette rigueur ne tarda pas du reste à tomber en désuétude, au moins pour les artistes étrangers. Dès 1717, nous voyons le miniaturiste Charles Boit entrer à l'Académie, quoique protestant, sur l'ordre du Régent ; de même pour le graveur prussien Schmidt, reçu en 1744, pour le Suédois Lündberg, reçu en 1740, et pour quelques autres. En général, on mentionnait sur les registres qu'ils étaient reçus, quoique protestants, et sans que cela pût tirer à conséquence.







Parmi les nombreux privilèges dont jouissaient les académiciens était celui d'exposer aux Salons tous les deux ans. De 1753 à 1791, année qui précéda celle de sa mort, Roslin put assister à vingt expositions; il n'en manqua que deux, celles de 1775 et 1777, pour des



PORTRAITS ANONYMES, PAR ROSLIN

(Bibliothèque Nationale)

raisons que nous verrons plus loin. Il figura aux dix-huit autres, et la part qu'il y prit fut copieuse. J'ai relevé sur les livrets soixante-dix portraits qui ne sont qu'une faible partie de son œuvre, car souvent le rédacteur du catalogue, lassé par la fécondité de l'artiste, indique les portraits anonymes sous cette rubrique : *Plusieurs portraits sous le même numéro.*

Mon intention n'est pas de commenter, à l'aide des critiques du

temps, l'œuvre de Roslin. Ce travail a été fait par le marquis de Chennevières avec la précision, le sens critique et la belle humeur qui lui sont habituels. Je ne ferai donc que signaler les nombreux portraits dont j'ignore le destin, m'arrêtant seulement à ceux qu'il m'a été donné de voir ou dont une gravure m'a permis de juger approximativement le mérite <sup>1</sup>.

1. Nous croyons toutefois devoir donner ici la liste des portraits exposés par Roslin, de 1753 à 1791, telle que nous l'avons relevée dans les livrets :

SALON DE 1753. — Portraits de M<sup>me</sup> Vassé; de M<sup>lle</sup> Vanloo, en mantelet blanc; de M<sup>me</sup> Boucher, en habit de bal; de M. le baron de Sparre; de M. le baron de Bünge.

SALON DE 1755. — Portraits de M. l'ambassadeur d'Espagne; de M. Liano, secrétaire de ladite ambassade; de M. le comte et M<sup>me</sup> la comtesse de la Massais; de M. et M<sup>me</sup> d'Azincourt; de M. de Villette, l'aîné; de M<sup>me</sup> Douet, en habit de bal; de M. Collin de Vermont; de M. Jaurat; de l'auteur, peint en cire.

SALON DE 1757. — M<sup>sr</sup> le duc d'Orléans, saluant en passant devant l'armée; même tableau, au pastel; Anastasie, landgrave de Hesse-Hombourg, dame du grand ordre de Sainte-Catherine (princesse Troubetzkoi); Portraits du duc de Nivernais; de M. Charton, secrétaire du roi; de M. Dandré-Bardon; de M. et M<sup>me</sup> Vien.

SALON DE 1759. — Quatre portraits anonymes; portraits de M<sup>me</sup> Le Comte; de M<sup>lle</sup> de la Chanterie.

SALON DE 1761. — Le Roi reçu à l'Hôtel de ville; portrait du marquis de Marigny; plusieurs portraits.

SALON DE 1763. — Portraits de M<sup>me</sup> la comtesse d'Egmont; de M. le duc de Praslin; du comte Czernichew, ambassadeur extraordinaire de Russie à la cour de France, portant le collier de Saint-André; de M. le baron Scheffer, ambassadeur extraordinaire de Suède à la cour de France; de M. l'abbé Chauvelin, conseiller en la Grand'Chambre du Parlement; de M. l'abbé de Clairvault.

SALON DE 1765. — Un père, arrivant dans sa terre, où il est reçu par ses enfants dont il est tendrement aimé; on y voit les portraits de cette famille. Une tête de jeune fille; ce tableau a été peint avec de nouveaux pastels préparés à l'huile. Plusieurs portraits sous le même numéro.

SALON DE 1767. — Le portrait de M<sup>me</sup> la marquise de \*\*\*, avec un déshabillé du matin; figures demi-nature; plusieurs portraits sous le même numéro.

SALON DE 1769. — Portraits de M<sup>sr</sup> l'archevêque de Reims, grand aumônier de France; de M. Bertin, ministre; une dame, appuyée sur son clavecin; près d'elle, son mari et son beau-frère, M. le chevalier Gennings; portrait de M<sup>me</sup> Guesnon de Ponneuil, en habit d'Africaine; plusieurs portraits sous le même numéro; une tête représentant le buste en bronze de feu M. l'abbé Gougenot; deux études de caractère.

SALON DE 1771. — Gustave, roi de Suède, dans son cabinet d'étude, s'entretenant sur des plans de fortification avec les princes Charles et Adolphe-Frédéric, ses frères.

SALON DE 1773. — Le portrait de S. M. le roi de Suède, dans l'uniforme des

Par une anomalie singulière, Roslin, avant même d'être reçu officiellement, avait pris part au Salon de 1753<sup>1</sup>. Il y envoya cinq portraits, dont ceux de M<sup>me</sup> Boucher et de M<sup>lle</sup> Vanloo et de deux de ses compatriotes, le baron de Sparre<sup>2</sup> et le baron de Bünge. Début modeste, qui vaut seulement à l'artiste cette phrase aimable dans la correspondance de Grimm : « M. Roslin, peintre suédois, a exposé deux portraits fort estimés ; ce peintre a une bonne couleur ; il sait peindre les chairs. » Mais il se rattrape au Salon de 1755, où il n'envoie pas moins de dix portraits, pour lesquels ont posé les personnages les plus importants de l'époque. Nous n'en retiendrons que deux, ceux des peintres Jaurat et Collin de Vermont, qui, suivant l'usage, avaient été commandés à l'artiste pour sa réception, pour faire partie de la collection de l'Académie. Ces deux portraits, qui, jusqu'en 1888, ont appartenu à l'École des Beaux-Arts, lui ont été retirés pour rejoindre, au Louvre, la collection de portraits d'artistes que l'on a tenté d'y faire à l'imitation de celle de Florence, et qui languit aujourd'hui dans cette triste salle Denon, si peu visitée du

gardes du corps, tel qu'au jour de la révolution, le 19 août 1772, où le roi avait donné pour signal à ceux qui lui étaient attachés un mouchoir blanc autour du bras. Portraits de S. A. R. le duc d'Ostrogothie ; de M. le baron de Blôme, envoyé extraordinaire de S. M. le Roi de Danemark auprès de S. M. Très Chrétienne ; de M. le comte Stroganoff, dans son cabinet d'étude.

SALON DE 1779. — Portrait de S. A. R. M<sup>me</sup> l'archiduchesse Marie-Christine, duchesse de Saxe-Teschen ; du prince et de la princesse Orloff ; du comte Panin, conseiller d'État, ayant le département des Affaires étrangères ; du célèbre Linné, professeur d'Upsal, chevalier de l'ordre de l'Étoile Polaire.

SALON DE 1781. — Plusieurs portraits sous le même numéro.

SALON DE 1785. — Portraits de M. le comte d'Affry, honoraire des Académies de peinture et d'architecture ; de feu M. de Nicolaï, ancien président de la Chambre des Comptes ; une dame debout, devant sa glace, pour y achever sa toilette.

SALON DE 1787. — Portraits de feu le maréchal de Nicolaï ; de feu M. de Nicolaï, évêque de Verdun ; de M. Nicolaï, premier président du Grand Conseil ; de M. de Crosne, lieutenant-général de police ; une invocation à l'Amour dans la partie intérieure du temple de Vénus.

SALON DE 1789. — Plusieurs tableaux sous le même numéro.

SALON DE 1791. — Portrait du peintre, par lui-même ; jeune fille tenant des fleurs ; portrait d'homme ; portrait d'un chevalier de Saint Louis ; portrait ovale d'homme ; portrait d'un peintre corrigeant une miniature ; portrait de M. Daubenton ; Portrait de M. \*\*\*, médecin.

1. Roslin, en effet, ne fut reçu que le 24 novembre. Or, le Salon s'ouvrait d'ordinaire le 15 septembre.

2. Le comte de Sparre était, sans doute, un descendant du maréchal de Sparre, qui fut ambassadeur de Suède à Paris et mourut en 1726.



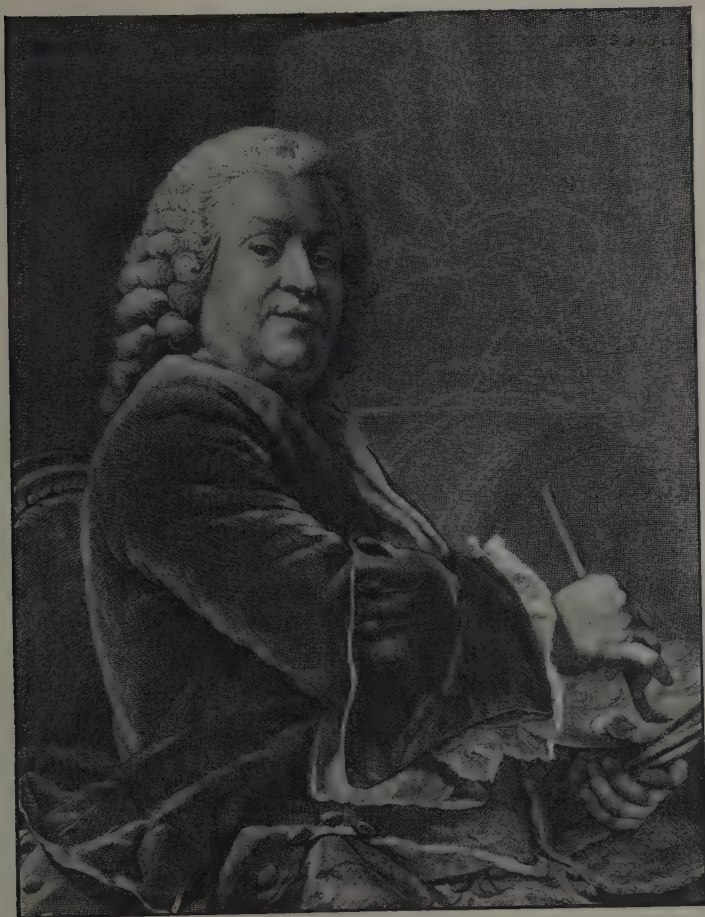
public. Je les y ai trouvés, non sans peine, exposés à des hauteurs vertigineuses, où l'œil les distingue mal. Le Collin de Vermont est debout, près de son chevalet qui porte une toile ébauchée ; il est vêtu d'un riche costume orné d'un jabot de dentelles et de manchettes où Roslin se montre déjà « l'inimitable brodeur » que, quelques années plus tard, on célébrera ironiquement. Le portrait de Jeaurat vaut mieux. Assis dans un fauteuil, tenant d'une main sa palette, de l'autre un pinceau, il est vêtu d'un habit de velours d'un ton savoureux, que fait habilement valoir une veste de drap d'or, et tourne vers le spectateur un visage épanoui. C'est une excellente figure, largement et solidement peinte, d'une couleur brillante sans fracas. M. de Chennevières n'hésite pas à traiter ce portrait de chef-d'œuvre ; peut-être est-ce aller un peu loin et ne faut-il pas, pour cela, trop comparer l'œuvre de Roslin au portrait du même Jeaurat par Greuze. Le premier a l'aimable et brillante banalité d'un portrait officiel ; l'autre a le charme pénétrant d'une œuvre intime et longuement méditée.

Non loin de ces portraits et plus accessible au regard se trouve celui de Dandré-Bardon, que Roslin exposa au Salon de 1757. C'est, à mon avis, le meilleur des trois. Encore que l'éclat de cette peinture se soit quelque peu terni et qu'une sorte de moisissure, qui soulève la pâte par endroits, ait déformé le bas du visage de l'artiste, il reste plein de vie, d'exubérance, de malice goguenarde. Vêtu d'un habit de soie changeante, la main gauche appuyée sur son portefeuille, il se présente de face, l'œil noiset vif, la bouche sarcastique, et semble bien tel que nous nous le figurons : un souple et malin Provençal, un peu peintre, un peu poète, un peu musicien aussi, et que son savoir-faire plus que son savoir a sans doute poussé à l'Académie.

Le Louvre possède encore quelques œuvres de Roslin. Je ne mentionnerai que pour mémoire une assez pauvre figure de femme qui fait partie de la collection Lacaze, mais je recommanderai les portraits de Vien et de sa femme, un ménage d'académiciens, comme le sera plus tard le ménage Roslin. On peut avoir confiance dans la sincérité de ces portraits, dont les modèles purent être longuement contemplés par l'artiste suédois, au cours d'une étroite amitié qui dura autant que sa vie.

A ce même Salon de 1755 figure un des premiers en date des nombreux portraits de l'artiste par lui-même. On peut voir, par les livrets, qu'il s'est souvent pris lui-même pour modèle ; je connais, pour ma part, cinq de ces portraits. Celui de 1755 a été gravé par

P. Floding et le titre de la planche nous apprend que le tableau original appartenait à M. de Damery, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis. L'artiste s'est représenté de face, tenant un



ÉTIENNE JEAURAT, PAR ROSLIN

(Musée du Louvre)

carton à la main. La tête est droite, légèrement redressée en arrière, le regard assuré; le nez, aux ailes palpitantes, est de ceux qui savent éventer les bonnes occasions. En somme, une physionomie intelligente et fine, avec un rien de suffisance qui semble donner raison à cette phrase maligne de Sergell : « M. Roslin se porte bien.

toujours enthousiasmé de ses propres ouvrages et fort content quand il trouve à critiquer dans les ouvrages des autres. » Il ne faut pas être trop sévère pour cette vanité, assez commune chez les artistes et qui, après tout, est peut-être une de leurs forces. Greuze aussi était un peu vain : « Otez-lui, écrivait Diderot, cette vanité qui lui fait dire de son propre ouvrage : voyez-moi cela ; c'est cela qui est beau ! vous lui ôterez la verve ; vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. »

Nous avons parlé plus haut du portrait qui fut exécuté, en 1791, pour le musée des Uffizzi. J'en signalerai encore quatre, dont l'authenticité ne me semble pas douteuse. L'un d'eux appartient à M<sup>me</sup> la princesse Mathilde ; le second, qui est une des meilleures œuvres du peintre, d'une exécution souple et moëlleuse qu'il n'a pas toujours rencontrée, fait partie de la collection de M<sup>me</sup> Édouard André ; un troisième se trouve chez M. Charles Roslin, arrière-petit-fils du peintre ; enfin M. Alfred Oudot, qui est également un des descendants de Roslin, possède, de son aïeul, un magnifique portrait, qu'il exécuta alors qu'il était à l'apogée de sa brillante carrière. A mi-jambes, assis dans un fauteuil, il se prépare à peindre le portrait de son souverain, dont les traits sont déjà esquissés sur une toile à portée de sa main. Pour cette œuvre auguste, l'artiste a revêtu un costume d'apparat : perruque à queue, habit de soie jaune orangé orné de l'ordre de Wasa<sup>1</sup>, qui vient de lui être conféré. Ce tableau a figuré à l'Exposition des Portraits historiques de 1878. D'une facture un peu mince, peut-être, il résume à souhait, par contre, les qualités du peintre suédois, la verve brillante de son style, sa prestigieuse habileté d'exécutant, sa couleur plus vive qu'harmonieuse, son incomparable savoir-faire.

En 1757, Roslin expose huit portraits, dont l'un a les dimensions d'un tableau d'histoire ; c'est celui du duc d'Orléans, à cheval, saluant de son chapeau en passant devant l'armée. Ce tableau se trouvait au château de Saint-Cloud lorsque Marie-Antoinette en fit l'acquisition ; il a passé depuis dans la galerie historique du château d'Eu.

Rien à dire du Salon de 1759, où Roslin n'expose que des portraits de personnages peu connus ; mais celui de 1761 nous réserve

1. Ce portrait, si nos souvenirs sont exacts, n'est pas daté, mais la croix de Wasa qui orne l'habit de l'artiste, ainsi que l'âge indiqué par son visage, permettent de fixer approximativement la date où il fut fait : il n'a pu être exécuté avant 1771, année où Gustave III créa l'ordre de Wasa, dont Roslin fut décoré un des premiers.

une œuvre décorative importante. Elle représente le roi, après sa maladie et son retour de Metz, reçu à l'Hôtel de ville de Paris par M. le gouverneur, M. le prévôt et MM. les échevins. Ce tableau qui, jusqu'en 1871, décorait une des salles de l'Hôtel de ville, périt dans l'incendie qui détruisit ce monument. Je n'en puis juger que par une assez médiocre gravure de Malapeau ; il fut mal accueilli par les critiques du temps, et semble mériter cette sévérité. Roslin était avant tout un peintre de portraits ; rien d'étonnant à ce qu'il ait échoué dans une aussi vaste entreprise.

Diderot, qui avait fort malmené notre peintre à propos de ce tableau, n'avait guère été plus indulgent pour un portrait qu'il venait de faire de M. de Marigny. Celui-ci est représenté dans un fauteuil de damas vert, devant un bureau chargé de dessins et de livres. Sur une table, à portée de sa main, sont le plan du Louvre et quelques livres, dont l'un est le poème sur la peinture de Watelet, l'un des familiers du directeur général. Il porte un riche habit de velours rouge, que traverse le ruban bleu du Saint-Esprit, et une culotte de la même étoffe. L'attitude que le peintre a donnée à son modèle est quelque peu apprêtée ; il a l'air rogue et suffisant, et l'œuvre est exécutée avec une certaine sécheresse. Ce n'est cependant pas une mauvaise peinture et on peut la regarder avec plaisir, même après le délicieux portrait que Tocqué a fait du même personnage. Il est vrai que Tocqué a eu la partie plus belle que son confrère. Quand il eut à peindre le frère de M<sup>me</sup> de Pompadour, celui-ci n'avait que vingt-huit ans, et sa beauté, d'une délicatesse toute féminine, faisait dire justement à M<sup>me</sup> du Hausset « qu'il était aussi beau que sa sœur était belle ». Lorsque Roslin, dix ans plus tard, fit à son tour le portrait du marquis de Vandières, devenu le marquis de Marigny, ce n'était plus le même homme : un embonpoint prématuré avait alourdi son corps et vulgarisé ses traits ; en même temps, une certaine susceptibilité, qui tenait peut-être à la douteuse origine de sa fortune, avait rendu son humeur sombre et difficile<sup>1</sup>. Cet aspect un tant soit peu roide et gourmé, que lui a prêté Roslin, n'est donc pas aussi déplacé que le prétendait Diderot ; il témoignerait au contraire, chez l'artiste, d'une acuité d'observation psychologique trop rare chez les brillants, mais un peu superficiels portraitistes de son temps.

Puisque nous sommes à Versailles, profitons-en pour examiner

1. Voir, au sujet de Marigny, ce qu'a dit de lui, dans ses *Mémoires*, Marmontel, qui fut quelque temps son secrétaire.



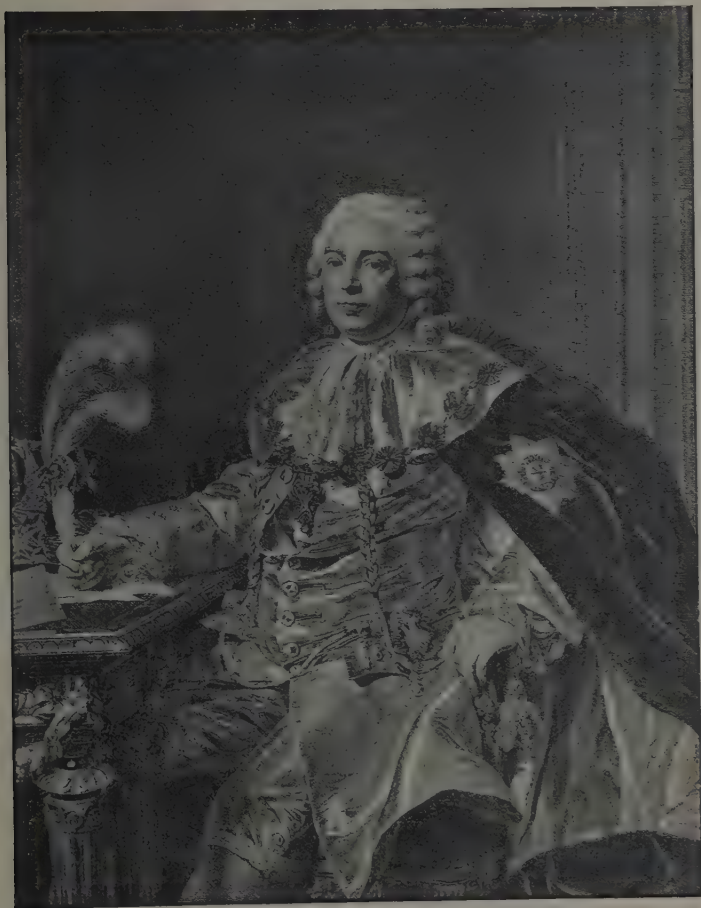
les nombreux portraits qui sont plus ou moins justement attribués à notre peintre. Au second étage du musée, dans cette partie du palais qu'on appelle, je crois, l'attique Chimay, se trouvent les portraits de Boucher et de Cochin, excellentes peintures, bien conservées et dont l'authenticité n'est pas douteuse. J'aime surtout, dans celui de Boucher, l'exécution souple et grasse, l'heureux naturel de la pose. L'artiste, vêtu de noir, se présente de face, un crayon dans la main droite, la gauche appuyée au dossier d'une chaise. Il est, au dire des contemporains, « dans un de ces instants qui ne sont pas donnés au plaisir ». L'expression de son visage n'offre cependant rien d'austère, et dans cette figure pleine de fine bonhomie, dans ce regard vif et hardi, dans ce nez large et court, comme dans ces lèvres sensuelles, je reconnais l'incorrigible libertin que fut toute sa vie Boucher <sup>1</sup>. Excellent aussi, bien que d'une exécution moins libre, est le portrait de l'abbé Terray, qui est en ce moment relégué dans l'attique du Nord, au milieu de tristes et douteuses peintures, dont le voisinage ne lui est guère favorable <sup>2</sup>. Roslin y a montré l'incomparable habileté de son pinceau, non seulement dans le riche camail bleu-de-roi et les somptueuses dentelles dont il a habillé le prélat, mais dans l'accent très personnel dont il a marqué cette longue et cauteleuse figure à l'œil oblique, au nez mince et tombant. Ce portrait avait été commandé à Roslin par l'Académie, pour orner sa salle des séances. Il en existe une assez bonne gravure de J. Cathelin.

Le musée de Versailles possède encore, du peintre suédois, un portrait du naturaliste Daubenton dont nous parlerons plus tard, et un portrait de Louis, dauphin, fils de Louis XV, en uniforme de colonel général des dragons (n° 3794), qui, bien que non signé, peut avec vraisemblance lui être attribué. Le catalogue du musée attribue également à Roslin deux portraits de Marie-Antoinette. L'un, qui porte le n° 4519, est actuellement exposé au Petit-Trianon. La reine y est représentée vêtue d'une robe blanche que recouvre en partie le manteau royal, et tenant une rose de la main droite. Ce portrait, d'abord attribué à M<sup>me</sup> Lebrun, d'après une description conforme donnée par l'artiste elle-même dans ses *Souvenirs* (t. I, p. 45), avait

1. Ce portrait « très fortement ressemblant », dit l'*Observateur littéraire*, a été habilement gravé par Carmona.

2. Grâce à l'initiative de M. de Nolhac, conservateur du musée, une sélection est en train de se faire parmi ces portraits ; les meilleurs sont réservés pour de nouvelles salles où, bien encadrés et suffisamment isolés les uns des autres, ils pourront être examinés avec fruit par les visiteurs.

été ensuite mis à l'actif de Roslin. En effet, une gravure de Mécou et Roger, d'après ce tableau, portait le nom de notre peintre ; mais un travail récent a établi que c'étaient les graveurs qui s'étaient



PIERRE GREGOREVITZ CZERNICHEFF, PAR ROSLIN

(D'après la gravure de Dupuis)

trompés, et l'œuvre a été restituée à M<sup>me</sup> Lebrun. Le second portrait (n° 3892) n'est que la répétition du premier ; par une anomalie singulière, le catalogue l'attribue à Roslin, tandis que le cadre porte, plus justement : « d'après M<sup>me</sup> Lebrun. » C'est d'ailleurs une assez médiocre peinture, d'une exécution molle et cotonneuse, qui ne rappelle

en rien Roslin. J'hésite également à attribuer à Roslin certain portrait de César-Gabriel de Choiseul, duc de Praslin, au bas duquel on a inscrit le nom de notre artiste, et qui doit être une copie du portrait fait par Roslin en 1763<sup>1</sup>. En revanche, j'ai été heureux de retrouver un portrait de Henri-Léonard-Jean-Baptiste Bertin, contrôleur général des finances, qui est certainement celui que Roslin exposa au Salon de 1769. Il est, du reste, conforme à la gravure exécutée d'après Roslin par R. Gaillard.

Deux ans plus tard, Roslin est représenté au Salon de 1763 par une série de portraits qui sont précieux pour l'iconographie de notre pays. J'y signalerai, entre autres, celui du duc de Praslin, ministre des Affaires étrangères, dont nous venons de parler, et un curieux portrait de l'abbé Chauvelin, qui a été gravé par P.-E. Moitte. Une belle gravure de Dupuis permet également d'apprécier la belle allure d'un grand portrait qui représente Pierre-Gregorevitz Czernicheff, ambassadeur de Russie en France.

Nous ne connaissons pas les originaux de ces différentes œuvres ; en revanche, il m'a été donné de voir, à l'Exposition des Portraits historiques, en 1878, le portrait de la comtesse Pignatelli, qui fut exposé cette même année. La charmante fille du maréchal de Richelieu, dont Marmontel, dans ses mémoires, proclame la voluptueuse beauté et qui avait, de son père, « la vivacité, l'esprit et aussi l'humour volage et libertine », est représentée en pied, sur un canapé de satin jaune, dans un grand salon à colonnes, d'où, par une baie ouverte, on aperçoit une perspective de parc ; elle est vêtue d'une robe de satin blanc, garnie de dentelles et de perles ; près d'elle, une guitare et un cahier de musique. Ce joli tableau appartient à M<sup>me</sup> la duchesse de Luynes et se trouve aujourd'hui au château de Dampierre. Le musée de Versailles en possède une assez médiocre copie moderne, exécutée par M. Albrier.

Jusque-là, tout marchait à souhait pour notre Suédois. Bien en cour, estimé de ses pairs, il était en outre, par sa situation, le protecteur désigné de ceux de ces compatriotes qui venaient étudier à Paris et le portraitiste préféré des gens de qualité qui arrivaient des cours du Nord. Aussi, chaque année voyait croître en même temps sa réputation et sa fortune, et dans cette dangereuse répu-

1. J'ai cependant retrouvé, dans la gravure exécutée par F. David, élève de Le Bas, la sécheresse d'exécution et l'insuffisance de modelé qui m'avaient fait douter de l'authenticité de ce portrait. Il est donc possible, après tout, que le tableau du musée de Versailles soit de la main de Roslin.

blique des lettres, où les susceptibilités sont si promptes à s'émouvoir, il avait réussi à se faire pardonner son étonnant succès. Ces résultats, toutefois, faillirent être compromis à la suite d'une compétition que nous allons raconter. Le duc de La Rochefoucauld avait projeté de se faire peindre, entouré de sa famille, en un vaste tableau. La commande était d'importance : 15.000 livres, prix royal pour



GUSTAVE III ET SES DEUX FRÈRES DISCUTANT UN PLAN DE CAMPAGNE, PAR ROSLIN  
(Musée de Stockholm)

l'époque. Aussi plusieurs artistes avaient-ils tenté de la détourner à leur profit, Greuze, entre autres, assez besogneux, quoiqu'il vendit bien sa peinture, car la belle Rabuty ne ménageait guère ses écus. Diderot, qui goûtait fort le talent du mari et peut-être aussi les beaux yeux de la femme, mit tout en œuvre pour faire choisir son ami ; mais l'influence de Watelet et du marquis de Marigny fit échouer ses efforts, et le tableau resta à Roslin.

Dans ces circonstances, on pouvait prévoir que Diderot jugerait sans indulgence l'œuvre du peintre étranger. Il n'y manqua pas, en effet. Quand le tableau parut au Salon de 1765, le critique lui con-



sacra un article qui ne tient pas moins de cinq pages dans l'édition in-8° de ses œuvres. Bien que le morceau soit connu, je ne puis résister au plaisir d'en donner quelques extraits :

« Une idée folle, dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même : voilà le père Cassandre ; c'est lui, je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature qui s'avance, en satin blanc, c'est Mademoiselle Zirzabelle ; et celui-là, qui tire sa révérence, c'est le beau M. Léandre ; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille.

» Jamais composition ne fut plus sotte, ni plus plate, ni plus triste... Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfants, le carrosse, durs et secs tant qu'on veut... Ici il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité... Ce rare morceau coûte 15.000 francs et l'on donnerait toute chose à un homme de goût pour l'accepter qu'il n'en voudrait pas... »

Après avoir ainsi épuisé, sur le tableau du Suédois, toute la méchanceté de sa plume, Diderot imagine ce que son ami Greuze aurait fait si le tableau lui avait été confié : « Greuze proposait de rassembler la famille dans un salon, le matin, d'occuper les hommes à de la physique expérimentale, les femmes à travailler, et les enfants turbulents à désespérer les uns et les autres. Il proposait quelque chose de mieux, c'était d'amener au château du bon seigneur les paysans, pères, mères, frères, sœurs, enfants, pénétrés de la reconnaissance de secours qu'ils en avaient obtenus dans la disette de 1737... »

Ce que Greuze eût tiré d'un pareil sujet, il est facile de l'imaginer ; il en eût fait une de ces compositions attendrissantes, dans le goût du *Fils ingrat* ou de *La Mère bien-aimée*, que Diderot jugeait sublimes et qui, je le confesse bien bas, ne sont pas ce que je préfère dans l'œuvre du charmant peintre de *La Cruche cassée*. Quant au tableau de Roslin, je ne puis le juger, ne l'ayant jamais vu. Ces grandes compositions n'étaient évidemment pas son affaire. Toutefois, l'artiste avait assez de goût pour que l'on puisse au moins taxer d'exagération les critiques du salonnier. Roslin n'était pas incapable de grouper plusieurs personnages dans une même toile. Je n'en veux, comme preuve, que le charmant tableau appartenant à M. Porgès, et qui représente le salon de M<sup>me</sup> Martineau, la fille aînée du peintre. La jeune femme est représentée assise, en élégant costume de satin blanc décolleté, et achève sa toilette devant une glace. Derrière elle

sa servante, en robe gorge de pigeon, lui présente des fleurs et des panaches dont elle va orner sa coiffure. A droite, M. Martineau, en habit et culotte bleus, gilet brodé, décoré de la croix de Saint-Louis, lit un livre à couverture rouge. A gauche, un enfant en costume de soie changeante, qui est, paraît-il, le fils du peintre Lagrenée. C'est un charmant tableau de genre où l'artiste, par la minutie précieuse de l'exécution, comme par l'éclat un peu dur du coloris, fait songer à Boilly. Chez le même collectionneur, on peut voir un autre tableau de Roslin, qui n'est pas sans analogie avec le précédent, et dont nous donnons la reproduction<sup>1</sup>.

Le portrait de M<sup>me</sup> Martineau et de sa famille est de 1785, celui qui représente la reine entourée de ses enfants, bien que non daté, a dû être exécuté vers la même époque, alors que le chevalier Roslin, à l'apogée de sa réputation, était un des peintres favoris de la cour. Il nous faut donc, si nous voulons suivre méthodiquement les étapes de cette heureuse carrière, revenir en arrière d'une quinzaine d'années et voir ce que Roslin eut à souffrir du rude assaut que venait de lui livrer Diderot.

En somme, malgré les cuisantes épigrammes du critique, Roslin n'avait pas à se plaindre. En 1769, il avait été signalé au roi de Danemark, de passage à Paris, et celui-ci lui avait demandé trois portraits de sa royale personne<sup>2</sup>; deux ans plus tard, le prince héritier de Suède visitait à son tour son atelier. Il en résulta plusieurs portraits, dont le plus important, au point de vue des dimensions tout au moins, fut exposé au Salon de 1771. Il représente le prince, entouré de ses deux frères, les ducs de Sudermanie et d'Ostrogothie, qui discutent un plan de campagne. Le futur roi est assis à gauche, le prince Charles à droite, marquant d'un compas une carte que tient le prince Frédéric, debout entre les deux frères<sup>3</sup>.

1. Ce tableau a figuré, il y a quelques années, à l'Exposition de Marie-Antoinette, à la galerie Sedelmeyer, sous cette désignation : *La Famille royale*. Nous ne croyons pas devoir accepter cette attribution de personnages, dont la ressemblance n'est pas suffisamment caractérisée; de plus, nous trouvons auprès du couple royal trois enfants, dont deux fillettes; or, on sait que Marie-Antoinette n'eut qu'une fille, Marie-Thérèse, depuis duchesse d'Angoulême.

2. De ces trois portraits, l'un en pied, de grandeur demi-nature, était destiné au marquis de Marigny; le second, de grandeur naturelle jusqu'aux genoux, à M. le président Ogier, et le troisième à l'Académie française. Ils furent payés à l'artiste, ensemble, 6.000 livres. (Archives de Danemark.)

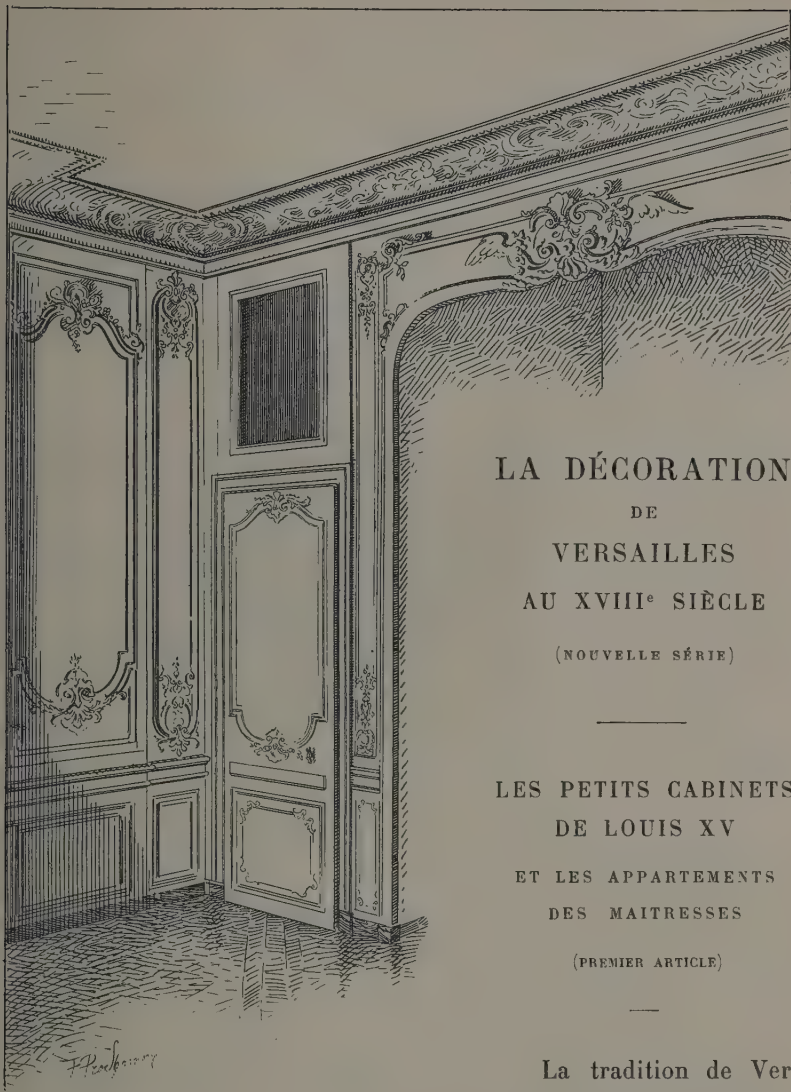
3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. X, p. 222 (*Musée national de Stockholm*, par le comte Clément de Ris).

Il est facile de critiquer dans ce tableau le peu de naturel des attitudes. Le roi et ses frères, malgré la gravité des occupations auxquelles ils sont supposés se livrer, semblent n'avoir d'autre souci que de faire face au spectateur. La réputation de Roslin était cependant si bien établie déjà que Diderot, qui savait, à l'occasion, mettre un frein à sa verve caustique, envoya à Greuze, pour sa correspondance, un article tout miel, dans lequel il louait le génie de l'artiste. « M. Roslin, disait-il, n'a rien fait de plus beau et d'aussi beau. Il égale Rigaud et va plus loin. C'est une ordonnance noble et sans fracas, avec une composition simple et majestueuse », etc. Il est vrai que cela, c'est la version officielle, expurgée à l'usage des compatriotes et amis du puissant Suédois. Pour ceux qui ne s'en contentent pas, l'encyclopédiste a rédigé une petite note confidentielle qui suffirait à nous rendre à jamais suspects ses jugements. La voici dans toute sa candeur : « Une conversation ? Cela vous plait à dire ; ils se montrent et regardent. Tête du roi mal coupée en deux parties ; l'une claire et l'autre obscure ; dos de la chaise fait de telle façon que le prince ne peut être assis. Il ne sait pas mettre plusieurs têtes dans un même cadre avec harmonie. Ils ont tous l'air d'avoir entendu quelque bruit subit qui a attiré leur attention et suspendu leur entretien. Ils sont ébahis. Tout est beau, têtes, étoffes, mais aucune des figures n'est à l'action. Celui qui est assis parle au roi et me regarde ; le roi prend une distance sur la carte et me regarde ; qu'il pose son compas sur la carte et qu'il me regarde après cela. Mais il fallait faire une composition de trois têtes prises séparément, et je ne sais si l'artiste du plus grand génie s'en serait tiré, et Roslin n'est pas cet homme-là. Ils se montrent et n'agissent pas ; ils ne sont à rien. Vu sous ce coup d'œil, comme cela est ridicule ! Des artistes qui sont tout au faire ne sentent pas cela ; le mérite du faire leur ôte le sens commun. »

Nous voilà bien fixés sur Diderot. Ses *Salons* sont une délicieuse lecture, un modèle de verve primesautière, de style libre et familier ; mais il n'y faut chercher qu'un amusant badinage et aussi le reflet des petites passions qui animaient l'étroit cénacle où vivait le critique. Désormais nous n'invoquerons plus son autorité.

O. FIDIÈRE

(La suite prochainement.)



LA DÉCORATION  
DE  
VERSAILLES  
AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(NOUVELLE SÉRIE)

LES PETITS CABINETS  
DE LOUIS XV  
ET LES APPARTEMENTS  
DES MAÎTRESSES  
(PREMIER ARTICLE)

La tradition de Versailles place l'appartement des maîtresses successives de Louis XV dans les pièces mansardées qui donnent sur la cour de Marbre et se trouvent au-dessus des Cabinets du Roi<sup>1</sup>. Cette tradition est fausse, comme la plupart de celles qui se rapportent à l'histoire du Château; la critique des textes contemporains et des rapports et plans du service des Bâtiments du Roi nous a amené à

1. Les Cabinets intérieurs du Roi ont été étudiés par nous dans la *Gazette*, au point de vue de l'histoire de leur décoration, 3<sup>e</sup> pér., t. XIII et suiv.



la rejeter. Il faut renoncer à l'idée de voir se succéder, au-dessus de la tête de Louis XV, comme le montre une page imagée de Michelet, les quatre sœurs de Nesle, M<sup>me</sup> de Pompadour et M<sup>me</sup> du Barry, chacune d'elles prenant à son tour le logis de la favorite qui l'avait précédée. Les pièces qui vont être étudiées n'ont été occupées que par une seule maîtresse, M<sup>me</sup> du Barry, et c'est en des parties différentes du Château qu'il faut chercher, ce qui n'est point impossible, l'appartement des autres favorites. Ces recherches offrent un réel intérêt pour comprendre certaines anecdotes et pour lire les anciens mémoires, où la méconnaissance des lieux cause tant d'obscurités; elles touchent aussi à l'histoire de l'art, et c'est ce qu'on mettra surtout en lumière ici, par ce qu'elles apportent sur la date et la décoration des petites pièces, souvent exquises, qui sont en partie conservées.

L'appartement qu'on désigne encore aujourd'hui sous le nom d'« appartement Du Barry » n'a servi à la comtesse que quatre années. Il n'a pas été fait pour elle et n'a même pas été aménagé en logement avant l'année 1767, époque où Marie-Josèphe de Saxe y a habité quelques mois et y est morte. Auparavant et pendant tout le règne de Louis XV, c'était une partie intégrante de l'appartement du Roi, le principal étage de ses « Petits Cabinets », et c'est à ce titre qu'il devra désormais attirer et retenir le plus l'attention.

Qu'entend-on exactement, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par « Petits Cabinets » ou encore « Petits Appartements », dans la langue ordinaire de la Cour et des Bâtiments du Roi? Ce sont les parties intérieures de l'appartement du Roi, situées au-dessus de ses Cabinets du premier étage et qui, remaniées à bien des reprises, exhausées, agrandies, ont eu deux et jusqu'à trois étages superposés. De ces trois étages, qui formaient un véritable dédale de passages, de dégagements, d'escaliers de toute forme, et qui changeaient à chaque instant d'aspect par les additions successives, il ne reste plus que l'étage à la hauteur des combles de la cour de Marbre, et le côté ouest de la cour des Cerfs, le seul des quatre côtés de cette cour qui soit demeuré à peu près intact.

Les Petits Cabinets de Louis XV se développèrent aussi sur une seconde cour, plus étroite que la cour des Cerfs et, plus tard encore, sur celle qui occupa une partie de l'emplacement de l'escalier démoli des Ambassadeurs. Il faut, pour se rendre compte de la complication des distributions qui entouraient ces cours, avoir sous les yeux

un de ces plans d'ensemble dont les feuilles réunies l'une au-dessus de l'autre et surchargées d'onglets, montrent bien la superposition des étages et des entresols. L'escalier du Roi, dit aussi l'escalier des Chiens, n'y monta qu'après 1755 ; mais de petits escaliers moins importants, dont un en tourelle sur un des angles de la cour des Cerfs, assuraient de tous les côtés les commodités du Roi.

Je n'ai pas à rappeler ici le rôle que jouèrent les Petits Cabinets dans la vie royale. Louis XV y avait sa bibliothèque, son tour, ses cuisines, ses distilleries, ses offices, ses confitureries, une salle de bains et, sur une des terrasses supérieures, des volières. La décoration était partout fort soignée et les sculptures montraient « un goût délicat, proportionné au peu de hauteur ». Le Roi en avait fait peu à peu une suite de « réduits délicieux, accessibles à ses seuls confidents », qui, « sans être absolument séparés de son palais », n'y avaient cependant « de communication que ce qu'il en fallait nécessairement pour le service <sup>1</sup> ». Il y donna, dès ses premiers désordres, les soupers intimes que mentionnent tant de souvenirs du temps. Il y trouva même un appartement pour sa première maîtresse, M<sup>me</sup> de Mailly.

La construction et la décoration avaient commencé en 1722 <sup>2</sup>, c'est-à-dire au moment où la Cour était revenue à Versailles. Les dépenses y furent bientôt considérables et fort critiquées. Le duc de Luynes est évidemment bien renseigné et exempt de toute malveillance quand il écrit, en juin 1737 : « L'on avait dit que les Petits Cabinets du Roi à Versailles coûtaient 15 ou 1.600.000 livres. M. Gabriel m'a dit que, depuis 1722, que Sa Majesté a commencé à y faire travailler, jusqu'aujourd'hui, la dépense suivant les états arrêtés ne monte qu'à 580.000 livres. M. Gabriel en fit, il y a peu de temps, le dépouillement pour en rendre compte au Roi <sup>3</sup> ». Ces cabinets doivent occuper le Roi jusqu'à la fin, et d'Argenson y pense sûrement en 1749, lorsqu'il parle des « nids à rats » qui encombrèrent les maisons royales : « M. de Cotte, qui n'est plus dans les Bâtimens, me disait avant-hier que les nids à rats qu'on faisait coûtaient plus cher que les grands bâtimens de Louis XIV ; que le Roi était d'une

1. *Mémoire pour servir à l'histoire de Persé*, à la suite des *Mémoires de la duchesse de Brancas*, éd. Asse. Paris, 1890, p. 199.

2. Et non en 1732, comme le dit Dussieux, qui ne connaît pas le texte de Luynes. Il est à noter que Dussieux, qui a édité les *Mémoires* de Luynes avec Soulié, ne les a pour ainsi dire pas dépouillés pour écrire son ouvrage sur Versailles.

3. *Mémoires*, I, 274.

facilité singulière à tout ce qu'on lui proposait de ce genre-là ; que M. de Tournehem n'y entendait rien et que les dépenses étaient énormes <sup>1</sup>. »

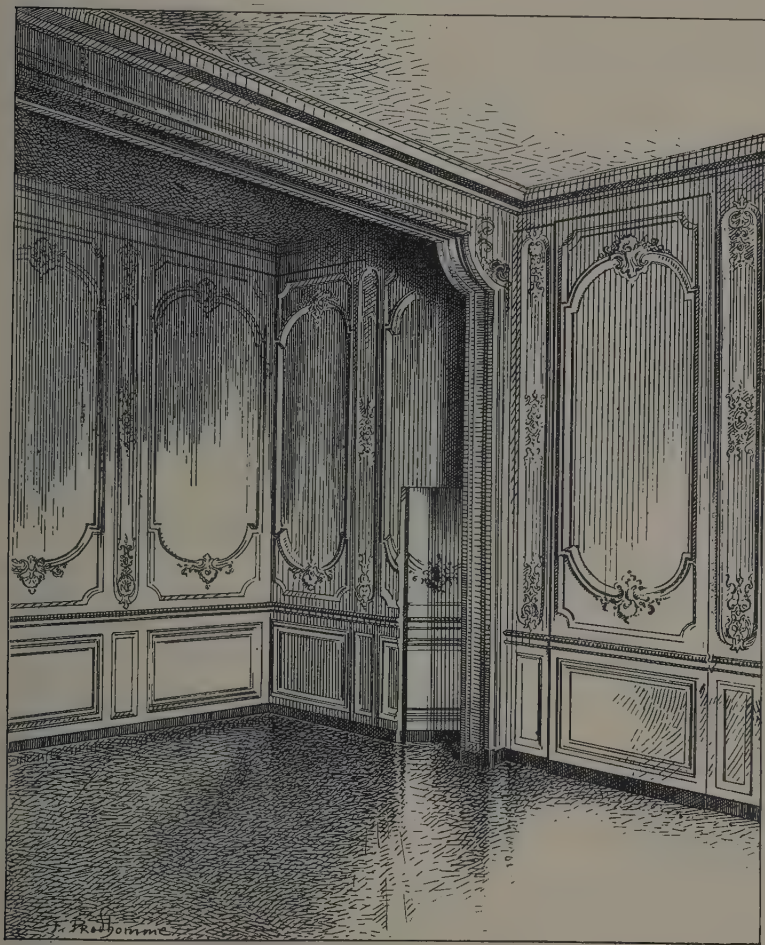
Il est inutile de songer à faire pièce par pièce l'histoire de ces cabinets, que les caprices du Roi faisaient à chaque instant modifier. J'insisterai surtout sur deux parties principales, toutes les deux situées au second étage du Château : la Bibliothèque et la Petite Galerie.

La Bibliothèque de Louis XV était contenue dans plusieurs cabinets, qui s'étendirent avec les acquisitions nouvelles et occupèrent une partie du second étage sur la cour des Cerfs seulement. Le plan de 1747 en montre un à gauche du palier de l'escalier ovale et le fait suivre d'une très étroite galerie, resserrée entre la cour et le gros mur des Grands Appartements. Cette galerie, qui existe encore et a conservé, en face des fenêtres, des armoires qui ont dû contenir des livres, me paraît être celle dont parle La Martinière, en 1744 : « La principale des pièces qui servent à la Bibliothèque est distribuée par armoires au pourtour ; les cadres des vantaux qui s'ouvrent renferment des glaces blanches, à travers lesquelles on voit les livres qui sont très bien choisis et très bien reliés. Il y a une pièce en petite galerie qui communique à celle que nous quittons ; elle est construite avec des compartiments d'armoires sans portes, au fond desquelles sont de très belles cartes, qui se développent avec des rouleaux montés sur des ressorts ». Cette pièce de bibliothèque en galerie a été un peu modifiée par Louis XVI, qui a fait remplacer une partie des armoires par des glaces à bordures sculptées et dorées, dont l'emplacement est encore reconnaissable.

Les Comptes des Bâtiments parlent assez souvent des Petits Cabinets et particulièrement de la Bibliothèque du Roi à Versailles. Dès 1727, Roumier, le sculpteur sur bois, est porté comme travaillant à cette bibliothèque. En 1728, il doit y travailler encore, concurremment avec l'association de Dugoulon, LeGoupil et Taupin, car, cette année précisément, on trouve un ordonnancement de 50.000 livres, « pour employer au paiement des ouvrages ordonnés par le Roi, être faits

1. V, 464. D'Argenson revient à diverses reprises sur ces plaintes. « Chaque mois voit éclore quelque nouveau projet, et malheureusement il n'existe plus d'autres amusements pour Louis XV ! » (VI, 90, 92). Le duc de Croy regrette aussi « ce fameux amour des petits bâtiments et des infinis détails, qui coûtaient immensément, sans qu'on créât rien de beau qui pût rester ». (*Mémoires*, extraits par le vicomte de Grouchy, 1896, p. 88.)

pour la continuation de sa Bibliothèque à Versailles et pièces dépendantes, pendant la présente année 1723 ». En 1729, il y a un ordonnancement de 16.520 livres; et les Comptes mentionnent à plusieurs



SALLE A MANGER DE M<sup>me</sup> DE POMPADOUR

reprises la création d'un « nouveau cabinet du Roi où était la volière d'oiseaux »; la sculpture de plâtre et bois est confiée à Dugoulon et à ses associés, qui sont payés 2.253 livres, tandis que Desportes exécute, pour 2.000 livres, une commande de quatre tableaux de chasse destinés à orner la pièce <sup>1</sup>. En 1732, il y a un or-

1. Archives nationales, O<sub>1</sub> 2227-2229.



donnancement de 80.000 livres, pour « changements à faire au Cabinet du Roi et pièces en dépendantes, et dans les combles, et pour la prolongation de la Bibliothèque<sup>1</sup> ».

Parmi les sculpteurs employés à Versailles à ce moment, figurent Verberckt, associé à Le Goupil, Gervais, Morisant, Monthéant, ce dernier pour une cheminée de marbre. Mais Verberckt paraît avoir été le plus occupé dans les parties qui nous intéressent; le registre de 1734 porte, en effet, mention du « parfait paiement de 12.441 livres pour ses ouvrages de sculpture sur bois, aux Cabinets et à la Bibliothèque du roi, faite en 1732 ». En 1736, les noms des sculpteurs sur bois, au premier rang desquels est Verberckt, qui travaille pour la chambre de la Reine, ne sont pas suivis d'indications précises de locaux; mais on en trouve pour les fondeurs-ciseleurs; Caffiéri, par exemple, reçoit 8.040 livres pour « sculptures en bronze et ouvrages de bronze doré et moulu faits pour les Petits Cabinets du Roi », et 1.620 livres pour travaux analogues dans les « Petits Appartements »; Le Blanc travaille à peu près autant pour les mêmes « Petits Cabinets ». Les comptes n'ont pas d'indication spéciale sur la Bibliothèque dans ces travaux de 1736, qui paraissent importants<sup>2</sup>. Mais, pour 1737, un état des travaux à exécuter la mentionne encore : « Pour le rehaussement de la Petite Galerie et de la première pièce de la Bibliothèque du Roi, 15.362 livres 15 sols<sup>3</sup> ».

Une partie des indications des Comptes est confirmée et complétée par des documents assez curieux, conservés à la Bibliothèque Nationale : ce sont trois pages in-4° de calligraphie uniforme, encadrées d'élégants ornements à l'aquarelle, dont une fort belle rocaille signée *Caffieri delineavit*, qui me paraissent avoir fait partie d'un ensemble aujourd'hui dispersé. Ce pouvait être un volume relatant, pour l'usage personnel de Louis XV, les travaux qu'il faisait exécuter et qui étaient sa distraction principale. L'existence des restes de ce recueil détruit méritait d'être signalée à propos de l'histoire de la construction des Petits Cabinets.

Après 1737, il devient difficile de savoir la part qui revient aux

1. En 1732 encore, le treillageur Langelin est payé « pour ouvrages de treillage, qu'il a faits sur les terrasses au-dessus la Bibliothèque et des Cabinets du Roi » (O<sup>1</sup> 2232).

2. O<sup>1</sup> 2234, 2236.

3. O<sup>1</sup> 1797. Cet état, qui n'existe malheureusement pas pour les années voisines, prévoit les dépenses pour les bas-reliefs de bronze de la chapelle, pour la dorure et le bronze doré du « petit appartement du Roi en bas », etc.

Petits Cabinets dans les Comptes des Bâtiments, où ne paraissent plus guère, en général, que les « appartements du Château de Versailles », sans distinction spéciale. Plus tard, en février 1764, on fit, au-dessus du Cabinet du Conseil, une bibliothèque pour le Roi, qui s'éclairait par trois lucarnes dans les combles de la cour de Marbre. On y voit aboutir le degré montant de la Petite Galerie, dont nous parlerons tout à l'heure. Cette Bibliothèque est sur l'emplacement de celle qui existe encore ; elle n'a, en somme, été que peu modifiée sous Louis XVI et sous Louis-Philippe, et jusqu'à la fin du second Empire elle a abrité la bibliothèque du Château.

Il faut, à présent, grouper quelques faits sur cette Petite Galerie d'en haut, dont parlent les mémoires sur la Cour et que Dussieux n'a même pas mentionnée. Il ne faut pas la confondre avec la Petite Galerie de Mansart, au premier étage, qui n'a disparu qu'en 1752, ni avec la Petite Galerie de la Bibliothèque, dont il est question dans les documents ci-dessus. Celle dont nous parlons est la galerie des Petits Cabinets. On la trouve sur tous les plans de la seconde moitié du règne de Louis XV ; mais je n'en ai pas rencontré la date exacte, et on peut seulement supposer qu'elle date du remaniement amené par la création de la chambre à coucher de Louis XV et du cabinet ovale à la suite<sup>1</sup>, pièces au-dessus desquelles elle est exactement placée. Elle est mentionnée fort peu après dans les récits<sup>2</sup>. Les rapports à M. de Marigny montrent qu'on en répare les vernis en 1756, qu'on en rétablit la ferme en 1763, et qu'on en refait la sculpture, au moins en partie, en 1767<sup>3</sup>. Cette dernière opération a quelque importance : « La menuiserie de la Petite Galerie du Roi, écrit Lécuyer, le 13 octobre, est très avancée et j'espère qu'elle sera entièrement posée et peinte pour son retour. » C'est Rousseau qui travaille à cette galerie, en même temps qu'aux appartements de Mesdames Cadettes ; il y fait pour 2.000 livres de travaux de sculpture<sup>4</sup>.

Ces détails ont d'autant plus d'intérêt que la Petite Galerie de Louis XV existe encore et n'a pas été sensiblement défigurée. La partie des mansardes où on la trouve, éclairée par les cinq premières fenêtres du comble, a fait, beaucoup plus tard, partie de l'appartement Du Barry ; ce n'est qu'à partir de ce moment que la pièce disparut en tant que galerie et fut divisée en deux pièces, car au

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XIV, p. 218.

2. On la trouve sur de nombreux plans du carton O<sup>1</sup> 1773.

3. O<sup>1</sup> 1799, O<sup>1</sup> 1774, O<sup>1</sup> 1801.

4. O<sup>1</sup> 2267.

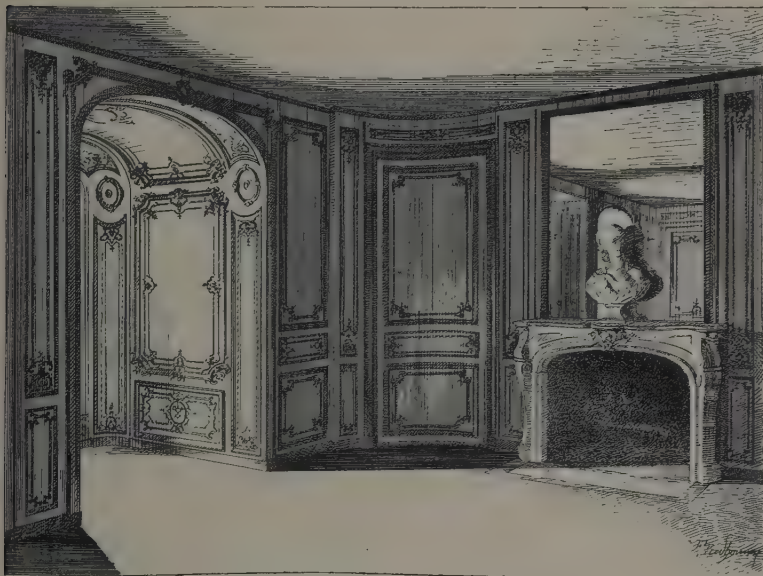
moment où on aménagea cet étage des Petits Cabinets pour Marie-Josèphe de Saxe, elle demeura encore intacte.

Il est facile de voir, d'ailleurs, que la décoration où figure le chiffre de Louis XV est fort antérieure à M<sup>me</sup> du Barry; elle est en même temps assez différente de celle de la pièce d'angle, qui date cependant de la même époque. Dans les deux pièces correspondant à l'ancienne Petite Galerie, on voit, au bas des panneaux d'ébrasement, deux torches croisées avec une couronne. Dans la pièce d'angle, les motifs des boiseries, aujourd'hui dorées, présentent des coquilles, des têtes de dauphins, de singes, d'oiseaux, etc., et toujours les L enlacés au-dessus de la fenêtre. La forme ovale de ce qui fut la chambre de M<sup>me</sup> du Barry est exactement celle qu'avait auparavant le bout de la galerie; de même le passage, qui s'ouvre à gauche de la cheminée actuelle et qui servait assez commodément à Louis XV, existait dès la création de la pièce et la mettait en communication par quelques degrés avec la Bibliothèque située au-dessus du Cabinet du Conseil.

Dans tout l'appartement, ce qu'il y a de plus intéressant aujourd'hui est l'arrangement décoratif des profondes fenêtres en mansarde. L'architecte a su tirer le plus heureux parti de cette ingrate disposition. Ce sont autant de petits réduits qu'il devait être délicieux de meubler d'objets délicats et d'où la vue sur les cours du Château est admirable.

On sait, par le texte de La Martinière de 1741, quelque chose sur la décoration reçue par la Petite Galerie et les cabinets voisins, avant qu'il ne fussent mis en dorure: « Rien n'est doré que les moulures des glaces, les ornements de dessus les cheminées, ceux des trémeaux et des bordures de plusieurs tableaux. Tout le reste des lambris est peint de différentes couleurs tendres, appliquées avec un vernis particulier fait exprès, qui se polit et se rend brillant par le mélange de huit ou dix couches les unes sur les autres... Dans la pièce en galerie, il y en a six autres (tableaux), représentant différentes chasses d'animaux féroces étrangers, comme celle du lion, du tigre, de la panthère, de l'éléphant, du taureau sauvage et de l'ours. Ces tableaux sont sortis du pinceau de de Troy, de Boucher, de Vanloo, qui en a fait deux, de Parrocel et de Lancret. Ils sont tous d'une très belle composition et très bien traités. On y en remarque encore d'autres petits qui servent d'ornements dans différents endroits de ces petits appartements, dans lesquels il est facile de reconnaître le caractère de gaieté de Lancret. »

Les tableaux de la Petite Galerie, désignés avec quelques différences dans les réimpressions de Piganiol<sup>1</sup>, sont mentionnés dans d'autres documents. La commande fut faite en 1736, et livrée presque entièrement l'année suivante. D'après les renseignements que fournissent les comptes, la *Chasse du Taureau sauvage*, du Provençal Parrocel, et la *Chasse de l'Autruche*, de Carle Vanloo, ne furent achevées



PETITE GALERIE DE LOUIS XV

(Partie devenue la chambre à coucher de M<sup>me</sup> du Barry)

de payer aux artistes, au prix de 2.400 livres, qu'en décembre 1738<sup>2</sup>.

1. La description de Piganiol est d'accord avec l'état des commandes de 1736, qui indique les suivants : De Troy, *Chasse du Lion*; Parrocel, *Chasse de l'Éléphant*; Vanloo, *Chasse de l'Ours*; Lancret, *Chasse du Léopard*; Pater, *Chasse chinoise*; Boucher, *Chasse du Tigre*. Boucher fut payé de la *Chasse du Tigre* le 13 mars 1737, et reçut en 1738 commande d'une *Chasse du Crocodile*, destinée à y faire pendant. Ces deux tableaux sont au musée d'Amiens. La *Chasse du Léopard*, de Lancret, payée le 13 mars 1737, est à Fontainebleau, ainsi que la *Chasse chinoise* (lion et tigres) de Pater. Voir F. Engerand, dans la *Chronique des Arts*, année 1895, p. 165, 187, et 1896, p. 3 et 12.

2. La mention des tableaux n'existe plus dans le texte de La Martinière de 1768. Les registres des Comptes et plusieurs des mémoires des artistes portent l'indication de destination « pour la Petite Galerie des petits appartements du Château de Versailles » (O<sup>1</sup> 2238).



Quant à la décoration en vernis Martin, on l'a vue indiquée plus haut, dans les rapports des Bâtiments. En 1763 encore, la pièce voisine, celle qui complète la mansarde sur la Cour de Marbre, était réparée sans qu'on songeât à la dorer : « Lorsque le parquet sera reposé, ordonnait le Roi, peindre ladite pièce en gris blanc, avec les moulures et les sculptures en vert tendre, le tout à l'encaustique. Nettoyer les bordures et les redorer, s'il est nécessaire, et mettre ladite pièce en état. » La dorure actuelle de cette partie des cabinets n'a été faite, à ce qu'on verra, que pour M<sup>me</sup> du Barry <sup>1</sup>.

Sur la Petite Galerie s'ouvrait un cabinet peint en vert, dont il est question dans Luynes et qui servait de salon de jeu. Les fameux soupers des Petits Cabinets avaient lieu tout à côté, dans une salle à manger assez grande, ornée d'un de Troy et d'un Lancret, *Le Déjeuner d'huîtres* et *Le Déjeuner de jambon*, tableaux commandés sur l'exercice de 1735 et conservés aujourd'hui à Chantilly. La pièce existe encore, à mon avis, et n'est que rétrécie d'un tiers environ de sa grandeur primitive. Elle est devenue, depuis, la salle à manger de M<sup>me</sup> du Barry. La décoration ancienne est sûrement restée dans l'ébrasement de deux fenêtres et dans celui d'une porte intérieure voisine, qui était autrefois une fenêtre. Ces parties de boiseries, où se trouve très élégamment sculptée la fleur de lys royale, laissent apercevoir, sous le badigeon moderne, le vernis vert et blanc, qu'il serait possible de faire reparaître. Ce sera un des travaux de détail les plus aisés à exécuter, quant l'état des crédits de Versailles permettra la restauration de cette partie abandonnée du Château.

Il n'y a aucune place, dans l'histoire très suivie de la Petite Galerie du Roi et des pièces qui en dépendent, pour la prétendue installation des maîtresses royales. Je ne veux pas entrer ici dans une discussion documentée, qui doit trouver sa place ailleurs que dans une revue d'art ; mais je peux indiquer aux curieux, en quelques mots, l'emplacement exact des principaux appartements où se localise la chronique intime de la royauté au XVIII<sup>e</sup> siècle.

M<sup>me</sup> de Mailly a été logée par Louis XV seulement en 1741, et après la mort de M<sup>me</sup> de Vintimille, dans un appartement de très peu d'importance, aménagé spécialement au-dessus de la Petite Galerie de Mignard. Il est aujourd'hui occupé par le service du Sénat et serait affecté, le cas échéant, à un historien éminent, membre de

1. O<sup>i</sup> 1774. Note des ouvrages ordonnés pendant Compiègne (pièce au-dessus du cabinet particulier du Roi).

l'Académie Française. M<sup>me</sup> de Mailly ne l'a eu, d'ailleurs, guère plus d'une année, le goût du Roi pour M<sup>me</sup> de la Tournelle ayant renvoyé de Versailles la sœur aînée, le 3 novembre 1742. A partir de ce moment, le Roi, qui l'a fait démeubler, a perdu, au moins pour un temps, l'habitude de s'en servir<sup>1</sup>. M<sup>me</sup> de Châteauroux a voulu être logée d'une façon beaucoup plus somptueuse. Elle a habité dans une partie toute différente du Château, à l'étage de l'attique, sur les Grands Appartements<sup>2</sup>, et sa sœur, M<sup>me</sup> de Lauraguais, lui fut donnée pour voisine. Elle se montre très satisfaite, dans sa correspondance avec le duc de Richelieu, de la vaste et commode installation qu'elle y trouve et qui lui permet de recevoir la Cour. La vue, tout au moins, y est admirable sur le parterre du Nord. On devra chercher l'appartement de M<sup>me</sup> de Châteauroux de la quatrième à la dixième fenêtre de la façade, à partir de l'angle du Salon de la Guerre.

Ce n'est pas seulement le souvenir de M<sup>me</sup> de Châteauroux qui doit s'attacher désormais à ce point du Château ; il y en a un autre, qui n'est pas d'intérêt moindre. Lorsque le duc de Luynes dit, en parlant de M<sup>me</sup> de Pompadour, le 14 septembre 1745 : « Elle loge dans l'appartement de M<sup>me</sup> de Châteauroux, où l'on a fait quelques changements », il parle des pièces dont il vient d'être question. C'est là que M<sup>me</sup> de Pompadour a vécu, triomphé, et a affermi sa faveur, jusqu'au moment où elle a obtenu l'appartement du rez-de-chaussée, situé à peu près au-dessous de celui qu'elle quittait et où elle devait mourir. Je pourrais essayer de faire, grâce aux rapports des Bâtiments, l'histoire complète de sa nouvelle installation de 1750, où la décoration des boiserie fut, presque toute, l'œuvre de Verberckt ; mais ce travail serait de peu d'intérêt, cette décoration ayant été entièrement défigurée par Mesdames d'abord, puis par le roi Louis-Philippe, pour disposer ces longues séries de portraits de maréchaux, qu'il aurait si bien pu mettre ailleurs.

Dans « l'appartement du haut », les deux pièces principales, chambre et cabinet, avaient été refaites plus ou moins complètement en 1748, et mises en vernis, suivant une mode du moment, que j'ai

1. Luynes, VI, 291. J'ai lieu de supposer qu'il fut remeublé, en mai ou avril 1745, pour M<sup>me</sup> d'Étioles, en attendant le marquisat et la présentation.

2. Les mémoires sont unanimes pour la désigner, dès qu'on les lit avec un peu d'attention. Au reste, la supposition qu'ils me suggèrent s'est trouvée confirmée par un état de logements, conservé par hasard dans le carton O<sup>1</sup> 1797. C'est là que la maîtresse eut, pour sa chambre, quatre dessus de porte de Nattier, qui étaient des portraits de famille.

eu plus d'une fois à constater à Versailles. Le rapport des travaux, adressé, le 8 août, à M. de Tournehem, donne les détails suivants, dont le dernier est assez curieux : « Les vernis de la chambre à coucher et du cabinet de M<sup>me</sup> la marquise de Pompadour sont finis, et l'on y pose actuellement les bras et les serrures, les glaces l'étant depuis deux jours. Le *fauteuil volant* est en état d'aller, mais il ne sera possible de coller de la toile dans le pourtour intérieur de sa cage, pour la propreté, que pendant Fontainebleau, à cause de l'humidité des plâtres<sup>1</sup>. » L'allusion se rapporte à un véritable ascenseur, dont les plans se trouvent conservés et qui fut démonté en 1754<sup>2</sup>. Le duc de Croÿ parle dans ses mémoires, en 1760, d'un appareil de ce genre, qui fonctionnait à Chantilly, et le nomme « la chaise à se guinder<sup>3</sup> » ; mais je ne pense pas qu'il y en ait eu au Château de Versailles d'autre exemple que celui de M<sup>me</sup> de Pompadour, dont nos documents révèlent l'existence.

Je crois pouvoir assurer qu'une partie de « l'appartement du haut » est restée à peu près conservée, et cela par un simple hasard, le reste de l'attique ayant été absolument défigurée et dépouillée de toutes ses boiseries. Aujourd'hui, l'appartement dont je désigne ici l'intérêt historique, est accessible par une grande pièce aux boiseries simples, dont la cheminée est décorée d'un fort bel encadrement de style Louis XIV, et qui peut avoir été le cabinet. Il donne accès, à droite, sur la chambre à coucher et, à gauche, sur une grande pièce boisée, avec large alcôve dans le fond, comme en présentent certaines salles à manger de l'époque ; le voisinage d'un petit réchauffoir dallé de marbre permet de l'identifier en effet avec la salle à manger. Cette salle a conservé, moins les bordures des glaces, toutes ses boiseries anciennes ; elles sont d'un franc style Louis XV et rappellent, pour la sculpture, les travaux ordinaires de Verberckt. L'alcôve est décorée, au fond, de quatre grands panneaux égaux et, sur chaque côté, de deux panneaux plus petits. L'ensemble, qui est d'un effet assez majestueux, doit se rattacher sans doute à la réfection de l'appartement en 1745.

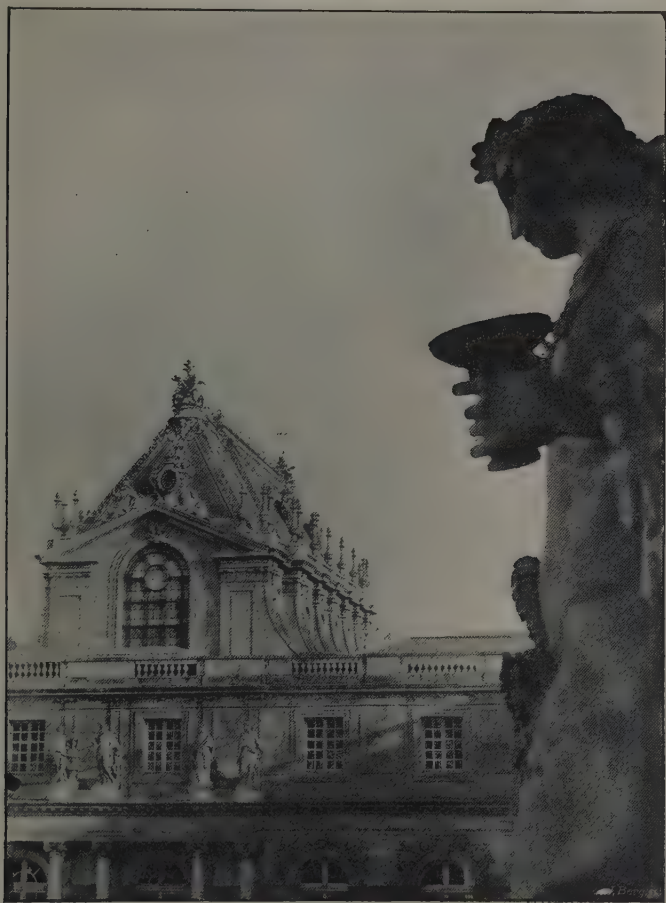
La salle à manger de M<sup>me</sup> de Pompadour et les cabinets de

1. Archives Nationales, O<sup>1</sup> 1797.

2. Rapport du 14 août 1754 : « La chaise volante est entièrement démontée, et toutes les pièces qui en dépendent ont été portées très soigneusement au magasin de M. de la Fontaine, lequel les remettra au sieur Arnoult, pour Fontainebleau. » (O<sup>1</sup> 1798).

3. *Mémoires*, extraits Grouchy, p. 183.

service attenants se trouvent très exactement marqués sur le plan de 1747. Il n'en est pas de même de la pièce d'entrée et de la chambre à coucher, qui occupent l'emplacement d'une pièce unique et



VUE DE LA CHAPELLE DE VERSAILLES

PRISE DE L'APPARTEMENT DE M<sup>me</sup> DE POMPADOUR A L'ATTIQUE

qui sont, par conséquent, postérieurs à cette date. Mais ce sont évidemment là les deux pièces refaites et vernissées en 1748, dont parle le rapport à Tournehem. C'est donc bien la chambre à coucher de M<sup>me</sup> de Pompadour qui est sous nos yeux, celle du moins où elle a couché de 1748 à 1751.

Cette chambre est remarquablement intacte. Les deux encadre-



ments de glaces manquent, et l'écroulement récent du plafond a nécessité le sacrifice des plâtres sculptés de la voussure, qu'il serait aisé de rétablir<sup>1</sup>; mais tout le reste est en place. L'alcôve, en face de la fenêtre, s'ouvre entre deux cabinets, munis de commodas armoires et éclairés par un petit vitrage au-dessus de la porte. Au couronnement de l'alcôve, un écusson fleuri est sculpté entre deux ailes. Le style de la boiserie, composé de grands panneaux à coquille, d'un dessin simple et élégant, se rapporte fort bien à la date désignée et rappelle d'assez près la décoration de la salle à manger<sup>2</sup>. Je n'hésiterais pas à en faire aussi honneur à Verberckt. La fenêtre donne sur un balcon, à la hauteur des statues décoratives de l'attique, d'où la vue s'étend largement sur le Parterre du nord et sur le comble de la Chapelle.

Ces pièces, historiques entre toutes, n'appartiennent pas administrativement au Musée de Versailles. Comme l'appartement de M<sup>me</sup> de Mailly, elles sont réservées au service éventuel du Sénat et ne sont pas visitées. Jusqu'à ce jour, d'ailleurs, elles avaient joui, grâce à Dussieux, d'une notoriété d'un genre particulier. L'imaginaire historien du Château, qui en connaissait l'existence, y avait placé un mystérieux appartement, qu'il avait appelé « des petites maîtresses », et qui n'est, sous cette forme du moins, qu'une pure et simple invention. Cette légende établie à grand renfort de déductions, sur un passage mal compris de M<sup>me</sup> du Hausset, qui désigne expressément une partie du Château toute différente, n'est pas une des moins fâcheuses du livre de Dussieux. Le magnifique appartement auquel s'était attaché aussi gratuitement un regrettable souvenir appartient non à la basse chronique d'alcôve, mais à l'histoire. C'est celui où l'on a fêté les dernières victoires de Louis XV et préparé la paix d'Aix-la-Chapelle. Il est piquant de constater qu'au milieu des destructions faites dans l'attique tout entier, le seul morceau d'art complet qui soit demeuré en place soit précisément, selon toutes les vraisemblances, la chambre à coucher de la « Grande Marquise ».

PIERRE DE NOLHAC

(La suite prochainement.)

1. M. Favier, architecte inspecteur, délégué du Sénat, qui a bien voulu faciliter toutes mes observations topographiques, a conservé exactement le profil de la voussure, au cas d'une restauration de cet appartement. Malheureusement, le plafond de ces pièces, placé sous les plombs des toits, souffre beaucoup de l'humidité.

2. V. les deux gravures ci-dessus, p. 63 et 67. Ces boiseries n'avaient jamais été photographiées ni dessinées.



## LE LOTUS

### DANS L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

L'occasion s'offre rarement d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* d'une thèse soutenue en Sorbonne. Pourtant, il se pourrait faire que le cas devînt plus fréquent; car, depuis quelques années, le doctorat, naguère réservé à des travaux de philologie et de pure érudition, est souvent conquis par des jeunes gens curieux des choses d'art. La Faculté a même retenu et admis des sujets qui auraient difficilement trouvé grâce devant le jury d'autrefois : par exemple, une thèse sur l'art de faire des bouquets de fleurs au Japon, ou bien le piquant travail de M. Emmanuel sur la *Danse grecque antique*, qui a été analysé par son auteur ici-même<sup>1</sup>. Le volume de M. George Foucart se présente sous le titre plus austère et en apparence moins attrayant d'*Histoire de l'ordre lotiforme*; mais il n'est pas moins fertile en vues originales. L'évolution de l'architecture égyptienne en fait le fond. Je suis persuadé qu'aucun architecte moderne, à moins d'être archéologue, ne lira ce gros livre. Et c'est dommage, car il y trouverait bien des sujets de réflexion pour son métier. C'est pour-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XV, p. 291.

quoi il m'a semblé utile d'en faire connaître les idées principales dans une revue d'art et de les mettre ainsi à la portée d'un plus grand nombre<sup>1</sup>.

Comptons d'abord les préjugés auxquels M. Georges Foucart livre le bon combat et dont il fait justice :

1° L'Égypte est le pays de l'art hiératique et immobilisé.

2° L'architecture y dérive des formes primitives de pierres taillées dans le roc dont les hypogées de Béni-Hassan offrent les exemples les plus mémorables et les plus anciens.

3° L'architecte égyptien a conçu la colonne comme une plante ou un tronc d'arbre qui s'épanouit en fleur dans le haut.

4° La date d'un édifice égyptien est déterminée par les nombreux cartouches de Pharaons apposés sur les colonnes.

5° L'époque des Ramsès de la xix<sup>e</sup> et de la xx<sup>e</sup> dynastie marque l'apogée de l'art égyptien.

Laquelle de ces cinq propositions n'est pas répétée à satiété dans les manuels et les livres de vulgarisation? Il n'est donc pas inutile d'en démontrer la fragilité, et voici à peu près comment raisonne M. G. Foucart.

La première de ces formules est, à vrai dire, déjà ébranlée dans l'opinion et n'a pas attendu les assauts du jeune savant pour dépérir. Depuis longtemps, les travaux de Mariette, de Maspero, de Lepsius et d'Ebers ont démontré la mobilité réelle d'un art qui n'a été hiératique et traditionnel que quand il l'a voulu, dans les choses de la religion et du culte funéraire, gardant pour tout le reste son indépendance et son activité d'invention. M. Perrot, dans le premier volume de son *Histoire de l'Art*, s'est efforcé aussi de réagir contre cette idée fausse, bien qu'elle ait pour elle l'autorité d'un Platon et d'un Renan. En 1828, dans sa leçon d'ouverture à la Bibliothèque royale, Raoul Rochette s'écriait : « Du premier Pharaon aux derniers Ptolémées, l'art égyptien n'a jamais varié. » Aujourd'hui on terminerait la phrase ainsi : « ... l'art égyptien a constamment varié. » Pour s'en tenir à l'architecture, la preuve est faite de la façon la plus simple et la plus frappante par l'histoire du chapiteau lotiforme qu'a retracée M. G. Foucart. En mettant bout à bout les vignettes

1. Deux savants, bien connus pour leur compétence toute spéciale dans la science égyptologique, ont déjà signalé l'intérêt et les qualités de ce livre : M. E. Naville dans *Le Sphinx* (revue d'égyptologie publiée à Upsal), 1897, et M. Flinders Petrie dans le *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1897, p. 361, London.



LE CHAPITEAU D'ABOUSIR (V<sup>e</sup> DYNASTIE)



dont son livre est semé, on peut suivre les modifications incessantes et profondes que cet élément a subies à travers les âges.

Pausanias dit qu'à Olympie, dans le temple de Junon; on voyait encore de son temps une colonne de bois. C'était tout ce qui restait de l'ancien édifice érigé vers le VIII<sup>e</sup> siècle, dans lequel, peu à peu, à mesure qu'un support menaçait ruine, on avait remplacé toutes les parties de bois par des matériaux de pierre : cette transformation dura des siècles. Aussi les fouilles ont-elles permis de constater que toutes les colonnes de l'Héraion ont un galbe différent. Les chapiteaux en sont très variés. « On y trouve, disent MM. Laloux et Monceaux dans leur *Restauration d'Olympie*, tous les types successifs, depuis le vieux chapiteau massif à l'échine lourde, épais de galbe, du VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècle, jusqu'au chapiteau élégant, pur de profil, du temps de Périclès, ou au chapiteau raide et froid de l'époque romaine. »

Cette histoire de l'Héraion grec est celle de l'architecture égyptienne. Envisagée comme un édifice immense, se développant pendant des centaines de siècles, elle se présente avec des transformations successives et lentes, qui conduisent des formes ligneuses aux formes de pierre, des ornements réels aux ornements peints ou sculptés, des chapiteaux à fleurs détaillées aux chapiteaux à fleurs tronquées, du fût lisse au fût à plusieurs tiges, du monolithe aux tambours superposés, puis à la maçonnerie et au blocage. C'est comme un souffle perpétuel de vie qui passe à travers ces monuments de pierre, les remuant, les changeant, les perfectionnant ou les altérant. Vues sous le raccourci de l'histoire, toutes ces colonnes, en apparence immobiles et pétrifiées, deviennent autant de plantes énormes qui naissent, grandissent, s'enflent et s'épanouissent, ou se flétrissent et se découronnent. Rien ne fait mieux comprendre à quel « devenir » perpétuel tout travail humain est condamné et comment, dans les œuvres qui sembleraient au premier abord les plus immuables, la loi du changement reste souveraine.

L'idée que les hommes primitifs vivaient dans des cavernes, les fables sur les Troglodytes, n'ont pas peu contribué à faire croire que les antiques piliers taillés dans le roc ont dû être les premiers modèles des architectes égyptiens. De là est née la célébrité des piliers de Beni-Hassan, qui, aux yeux de beaucoup d'archéologues, ont passé même pour les prototypes de l'ordre dorique grec. M. G. Foucart rétablit, par une suite de raisonnements très serrés, les véritables origines de la colonne égyptienne. Elle dérive du support en bois; tout simplement, et par là se vérifie une fois de plus cette loi

générale dont nous saisissons maintenant les effets dans l'architecture égyptienne, dans l'architecture grecque, dans l'architecture gothique : quand une construction de pierre se substitue à une construction de bois, elle conserve et elle met en évidence comme ornements la plupart des éléments ligneux d'où elle est sortie.

Mais comment retrouver l'architecture en bois des premiers Égyptiens, puisque leurs monuments de pierre ont eux-mêmes disparu ? La solution présentée par l'auteur est toute nouvelle : c'est un des points saillants de sa thèse. Il étudie *l'écriture* et montre que certains idéogrammes, dont la création doit remonter à la plus lointaine antiquité, reproduisent la hutte primitive, le tronc ou bâton fourchu qui soutenait la toiture de roseaux, ensuite une vraie colonne ronde, pourvue d'un tenon qui venait s'emmancher dans la solive du plafond, puis des piliers à plusieurs pans, enfin de véritables édicules. D'autre part, le rituel égyptien, très formaliste, a donné à certaines représentations figurées des formes traditionnelles et immuables, par exemple aux édicules qui abritent une divinité ou un objet sacré. Ces images ne répondent nullement à l'architecture réelle de telle ou telle époque. Elles sont les mêmes dans des reliefs de la XII<sup>e</sup> dynastie et dans ceux de l'époque ptolémaïque. C'est comme un signe déterminatif du sanctuaire religieux ou de l'offrande funéraire. Par conséquent, elles représentent aussi un type de construction extrêmement ancien dans lequel on retrouve tout le détail des éléments ligneux.

Signalons encore ici une réflexion très judicieuse. Beaucoup de savants ont naturellement songé à tirer des peintures égyptiennes bon nombre de documents précieux sur les édifices disparus. Mais M. G. Foucart montre qu'on a commis presque toujours de grosses erreurs dans la façon d'interpréter ces images. Il faut savoir les « lire » comme aujourd'hui on lit un plan, car elles sont tracées d'après des principes tout conventionnels. Le peintre égyptien ignore la perspective et, en même temps, il est préoccupé de rendre un bâtiment tel qu'il est, dans tous ses détails. Pour y arriver, il *juxtapose* et il *superpose* les différentes parois et colonnades qui le composent. Cette théorie sur la manière de comprendre les motifs d'architecture demandait des développements si particuliers et si minutieux que l'auteur, pour alléger sa thèse, a dû en faire l'objet d'un mémoire particulier, inséré dans la *Revue archéologique*<sup>1</sup>. Elle ouvre une voie

1. *Revue archéologique*, 1896, II, p. 279-318.

nouvelle à l'étude des documents peints. Elle permet d'écarter actuellement l'idée de constructions *métalliques*, que certains savants considéraient comme un des éléments constitutifs de l'ancienne architecture égyptienne.

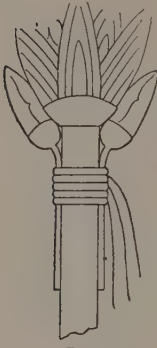


Fig. 1

Admettons donc la colonne issue du soutien de bois. Que sera le chapiteau? Après avoir montré la différence profonde qui sépare le chapiteau égyptien du chapiteau grec, l'auteur adopte, pour la développer avec plus d'ampleur et en la modifiant légèrement, une idée contenue dans le premier volume de MM. Perrot et Chipiez : le chapiteau égyptien ne représente pas une assise solide sur laquelle pose l'entablement, mais au contraire une simple

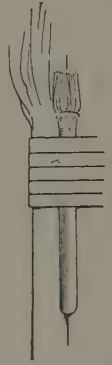


Fig. 2

décoration, un bouquet de fleurs attaché au pilier primitif pendant les jours de fête, que l'architecte a conservé plus tard comme motif d'ornement et qu'il a fait ensuite passer dans la pierre. Les divers chapitres du livre, munis d'abondantes illustrations, développent et commentent cette assertion avec un grand luxe de preuves à l'appui. On ne saurait trop louer la marche logique que suit l'auteur, la rigueur de ses déductions, la connaissance précise qu'il a des monuments, pour les avoir étudiés sur place pendant trois années de séjour et de voyages en Égypte et en Nubie.

Il nous montre (figures 1 à 9) toutes les métamorphoses que le

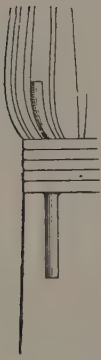


Fig. 3

bouquet initial a subies dans le cours des siècles. En dépit des abréviations, des mutilations, nous reconnaissons toujours la grosse fleur centrale, entourée à la base d'un cercle de petites fleurs ou de boutons, le lien plusieurs fois enroulé qui enserme les petites fleurs et les rattache au noyau central. Ces fleurs — l'auteur cherche à résoudre ici un problème bien des fois discuté — se ramènent, en somme, aux deux espèces de lotus les plus répandues dans la vallée du Nil, le lotus blanc et le lotus bleu. C'est donc avec la flore la plus vulgaire de leur sol que les Égyptiens ont

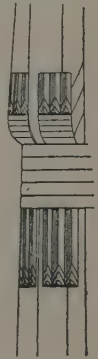


Fig. 4

créé la décoration variée et somptueuse de leurs édifices : grande leçon pour les modernes, qui, au lieu de ressasser l'acanthé ou les palmettes des Grecs, feraient mieux, comme les anciens eux-mêmes

ou comme leurs ascendants plus directs du moyen âge, de regarder les trésors que la nature prodigue sous leurs pieds en pure perte !

La floraison luxuriante du chapiteau gagne peu à peu la colonne,



Fig. 5

et c'est ainsi que se réalise la colonne fasciculée, réunissant plusieurs tiges en un groupe, — comme les colonnettes massées autour des gros piliers gothiques, — et présentant l'aspect d'une plante qui sort du sol. Il était naturel que cette combinaison, représentée dans les ruines les plus célèbres, frappât davantage l'attention des voyageurs et qu'on prêtât aux plus anciens architectes de l'Égypte l'idée de la colonne-plante à tiges multiples, élevant dans les airs sa couronne de verdure et de fleurs. Mais M. G. Foucart rétablit les faits, grâce à une chronologie plus exacte : c'est



Fig. 6

d'en haut que la végétation est descendue, gagnant jusqu'à la base du fût et y installant des garnitures de feuillage et de fleurs qui rapelaient la décoration du chapiteau.

Ajoutons d'ailleurs que la division du fût en plusieurs tiges remonte très haut dans l'histoire, car on le constate déjà sur le chapiteau d'Abousir, qui est de la <sup>v</sup><sup>e</sup> dynastie. Nous devons savoir grand gré à l'auteur d'avoir publié à nouveau et d'une façon définitive un monument qui n'était jusqu'alors connu que par des croquis tout à fait insuffisants et inexacts. Nous pouvons admirer maintenant, dans la majesté et la simplicité saine de ses formes, un des plus beaux et

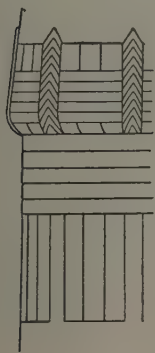


Fig. 7

un des plus anciens chapiteaux que l'art égyptien ait produits. Sans aucun rapport avec les chapiteaux grecs et formant avec eux un contraste parfait, il est cependant issu des mêmes principes, du souci d'imiter la nature sans la copier servilement, de plier le réel aux conventions de l'art, de styliser le végétal et de lui donner la rigidité nécessaire pour s'accommoder aux lignes architecturales, enfin de créer un galbe à la fois élégant et robuste, de produire une im-

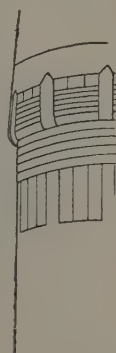


Fig. 8

pression d'élancement et de force. C'est du plus grand art, et cet art a mis sa marque jusque dans le pieux scrupule du détail, dans l'espèce de dévotion avec laquelle le sculpteur a ciselé les fines nervures



des feuilles, les délicates adhérences du calice collé contre les pétales ; les ouvriers d'Ictinos ne travaillaient pas autrement.

L'étude attentive des monuments, des comparaisons répétées amènent donc l'auteur à cette conclusion sur laquelle il insiste à plusieurs reprises : la grande époque, en Égypte, n'est pas la période de Ramsès et de Sétî, ce n'est pas Karnak et Louxor ; c'est bien plus haut, entre la vi<sup>e</sup> et la xi<sup>e</sup> dynastie, qu'il faut placer la plus belle floraison de l'art, dans l'Ancien et le Moyen Empire. N'est-ce pas aussi la conclusion que faisaient déjà pressentir les admirables et trop rares sculptures que nous possédons de la même époque ? Le *Scribe accroupi* du Louvre, que l'on croit de la v<sup>e</sup> ou de la vi<sup>e</sup> dynastie, ne reste-t-il pas pour nous le dernier mot de la statuaire égyptienne et, d'une façon absolue, une des œuvres les plus émouvantes que le réalisme humain ait produites ?

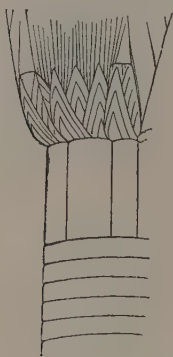


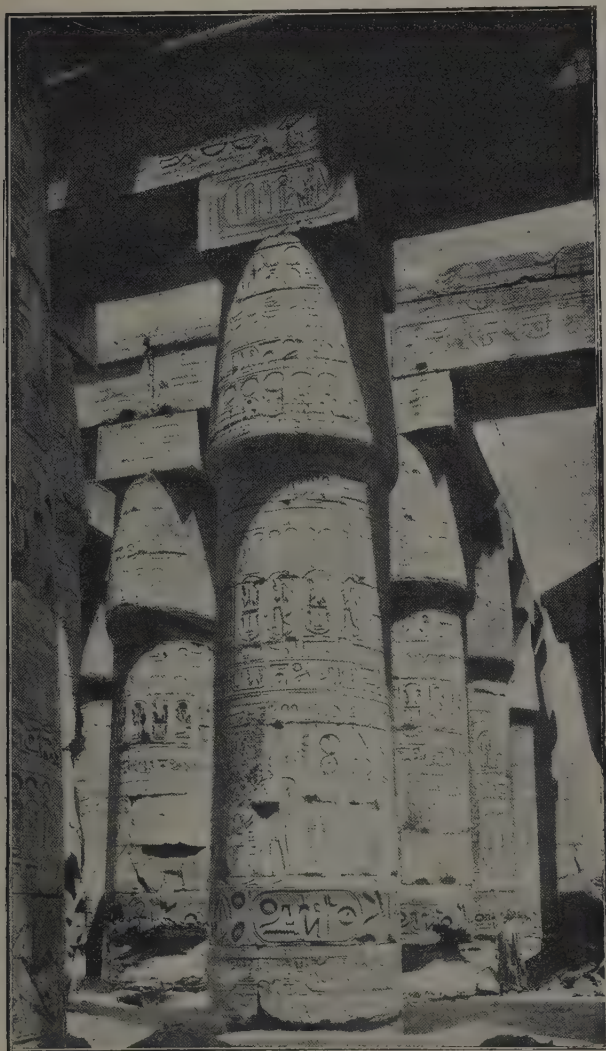
Fig. 9

En ce qui concerne l'architecture, peut-être serait-on tenté de résister à la thèse ainsi présentée, en se souvenant de l'impression grandiose qui se dégage de certains temples construits sous Thoutmès III et Aménophis III. Comment renoncer à y voir la création de très grands artistes ? Mais là se place une observation fort ingénieuse de M. G. Foucart, dont la portée dépasse encore en importance toutes celles que nous avons signalées précédemment. En effet, si elle est exacte — je laisse le soin d'en juger aux égyptologues de profession, — elle introduit des réformes graves dans les dates adoptées pour plusieurs monuments égyptiens. Des édifices, des colonnes qu'on attribue couramment à tel Pharaon du Nouvel Empire, l'auteur les revendique hardiment pour les constructeurs d'une époque plus reculée, et voici ses raisons.

Les dates sont généralement fixées à l'aide des cartouches royaux que les Pharaons apposaient sur les colonnes de l'édifice construit ou agrandi par leurs soins. Comme on sait que les usurpations étaient très fréquentes (et je renvoie aux pages où M. G. Foucart analyse finement tout ce que contenait d'idées religieuses et parfaitement légitimes ce que nous rendons par le mot impropre d'« usurpation »), on ne s'étonne pas de voir les cartouches de deux, trois, quatre Pharaons s'aligner sur les colonnes ; on prend, dans ce cas, le nom du Pharaon le plus ancien pour dater la construction.

Erreur ! nous dit l'auteur. Le roi qui avait réellement édifié les

salles du temple « n'avait pas besoin de graver son nom sur les colonnes. Il figurait en personne sur les registres peints des parois ;



SALLE DE KARNAK

il y prenait part aux différentes scènes d'offrande. En outre, son nom, comme à Bubastis, à Ahnas el Medineh, etc., était gravé sur les architraves. Celui de ses successeurs qui, pour frapper l'attention du dieu, voulait mettre son cartouche dans le temple, n'avait comme grande

surface vide, bien en évidence, que le fût des colonnes. Peu à peu, le fût devint comme un registre. Un Pharaon avait d'abord apposé un ou deux cartouches. A sa suite, les différents souverains qui avaient fait quelque chose pour le dieu s'inscrivirent sur les espaces restés libres. Plusieurs n'hésitèrent pas, faute de place, à mettre leur nom en surcharge sur celui de leurs devanciers... Les Ramsès firent mieux encore : du premier coup, ils couvrirent de leurs noms et de leurs images le fût tout entier... Les inscriptions gravées sur les fûts n'offrent, par conséquent, que des indices trompeurs pour la date d'une colonne. »

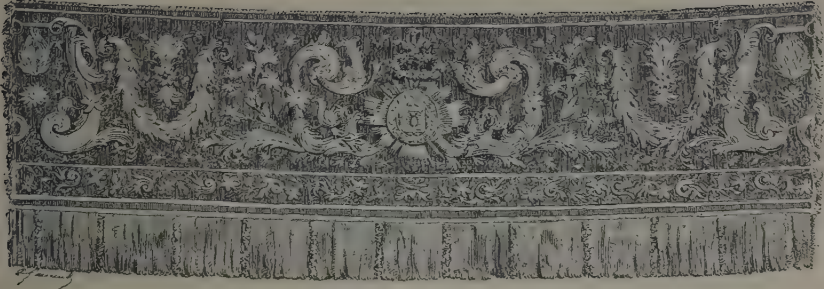
Cette démonstration, qu'en langage de mathématicien on qualifierait d'« élégante », m'a paru un des points les plus curieux et une des nouveautés les plus fécondes en résultats que contienne ce livre tout rempli d'idées et de faits minutieusement observés.

Je ne puis mieux faire que de terminer par cette citation, qui, peut-être, donnera à quelques lecteurs le désir d'en apprendre davantage en lisant le livre. Je souhaite que l'auteur en écrive d'autres ; je doute qu'il en donne de meilleurs.

Combien nous aimerions voir traiter, avec cette rigueur de méthode, cette exactitude d'analyse, les origines des chapiteaux dorique et ionique, sujet qui ne peut être étudié à fond que par un homme aussi versé dans la connaissance de l'architecture orientale que dans l'archéologie grecque !

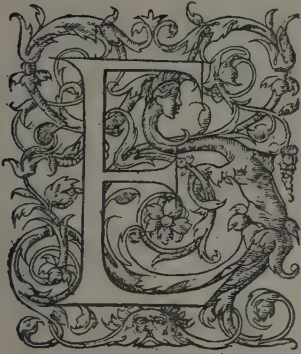
E. POTTIER





## BIBLIOGRAPHIE

### L'ART INDUSTRIEL A VIENNE DE 1868 A 1893<sup>1</sup>.



N octobre 1893, on célébrait à Vienne le vingt-cinquième anniversaire de la fondation de l'École des Arts décoratifs de cette ville, établie au Musée autrichien des Arts industriels. Encouragée et soutenue par la haute protection de l'empereur, cette École a, pendant ce quart de siècle, déployé une activité dont la présente publication nous fait connaître les brillants résultats.

Trois albums parus sur cinq et luxueusement édités par la Société des Arts graphiques de Vienne, grâce à un fonds constitué par le baron Albert de Rothschild à l'occasion du jubilé de l'empereur François-Joseph célébré en 1888, mettent sous nos yeux, très habilement reproduites à l'eau-forte par les élèves de la section de gravure de l'École, trente des plus belles œuvres sorties de cette institution. Elles ont été exécutées, les unes par les professeurs, les autres, sous leur direction, par des élèves, et sont devenues la propriété des membres de la famille impériale d'Autriche ou du Musée des Arts industriels. Tous les objets usuels que l'art décoratif s'attache à embellir sont représentés dans cette collection : reliures (parmi lesquels celle de l'album contenant l'Adresse de la Ville de Vienne pour les noces d'argent de l'empereur et de l'impératrice d'Autriche), lutrins, chaises, buffets, cassettes, cadres de glace, paravents, bénitiers, pendules, encriers, flambeaux, lustres, appliques, ouvrages d'orfèvrerie tels que calices, coupes, plats, aiguières, gobelets, bijoux divers, entre autres la chaîne d'honneur

1. *Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868-1893.* Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Cinq albums in-folio en cours de publication, contenant chacun 10 planches à l'eau-forte.



du bourgmestre de Vienne, etc., œuvres où les matières les plus diverses : l'or, l'argent, le bronze, le cuivre, ciselés ou repoussés, les perles, les émaux, la nacre, le corail, l'ivoire, le bois, ont été tour à tour ou concurremment employés.

Tous ces ouvrages, sauf rares exceptions, sont directement inspirés de la Renaissance italienne, comme il est de coutume en Autriche, où le classicisme règne encore en maître. On y chercherait en vain quelque trace du mouvement moderne qui, en Angleterre et chez nous, ramenant l'art décoratif à ses principes fondamentaux, l'a dégagé de l'imitation perpétuelle du passé dans laquelle il s'enlisait et s'engourdissait et lui a infusé une nouvelle sève. Et nous souhaiterions à l'École de Vienne de se rajeunir à son tour, d'essayer de se manifester par des œuvres vraiment nationales, en rapport parfait avec la vie, les nécessités, les façons de voir et de sentir du pays, de créer enfin un style qui ne fût ni italien ni français, ni vaguement cosmopolite, mais purement *autrichien*, ou, si l'on veut, viennois. Par contre, il est juste d'ajouter que si l'originalité manque souvent à ces travaux, si parfois un peu de lourdeur les dépare, ils sont totalement exempts de ces mièvreries ou de ces excentricités de mauvais goût qui sont l'écueil des tendances opposées. Révélant, au contraire, une conception et une étude approfondies, habilement et soigneusement exécutés, ce sont des modèles de travail consciencieux et de bon aloi, et, question de style mise à part, ils donnent une excellente idée du sérieux et de l'activité de l'école qui les a produits.

A. M.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.



# PARFUMS VIOLETTES DU CZAR

aux ESSENCE pour LE MOUCHOIR POUDRE de RIZ SAVON  
Création de la **PARFUMERIE ORIZA** de **L. LEGRAND**  
11, Place de la Madeleine, PARIS.

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

## SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles  
PAR AN

Vente : 15 Millions

**SAVON ROYAL DE THRIDACE** \* **SAVON VELOUTINE**  
**VIOLET**, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boul<sup>d</sup> des Italiens, PARIS.

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & C<sup>ie</sup>**  
18, rue St-Augustin  
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.  
Rue Champignonnet, 194.  
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base  
**d'HEMOGLOBINE SOLUBLE** de **V. Deschiens**

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

**ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE**

## PERMANENT PHOTOGRAPHS

OF THE WORKS OF

**SIR EDWARD BURNE-JONES, Bart.**

**G. F. WATTS, R.A.**

**DANTE GABRIEL ROSSETTI.**

**HOLBEIN**, Drawings at Windsor Castle by  
kind permission of Her Majesty THE  
QUEEN.

**HARRY BATES, A.R.A.** Homer and others.

**HAGUE GALLERY.** A Selection from, by  
F. HOLLYER, Jun.

**ALBERT MOORE AND OTHER ARTISTS.**

**PORTRAITS FROM LIFE.** Studio is arranged  
for Sittings on Mondays.

Can be obtained of

**FREDK. HOLLYER**

9, Pembroke Square, Kensington. LONDON

ILLUSTRATED CATALOGUE, POST FREE, 12 STAMPS

Dernière Création

**PRECIOSA VIOLETTE**  
PARFUM EXQUIS, DÉLICAT ET PERSISTANT  
Quintessence superfine, Savon, Eau de Toilette extra-fine,  
Extrait Végétal pour les soins de la Chevelure  
Poudre de Riz invisible et impalpable  
JOLI COFFRET POUR CADEAU

**ED. PINAUD**  
PARIS

Flacon : 5 fr. Franco : 5 fr.

**PURETÉ DU TEINT**  
Étendu d'eau le  
**LAIT ANTÉPHÉLIQUE**  
ou Lait Candès

Dépuratif, Tonique, Détersif, dissipe  
Hâle, Rougeurs, Rides précoces, Rugosités,  
Boutons, Efficaces, etc., conserve la peau  
du visage claire et unie. — À l'état pur,  
il enlève, on le sait, Masque et  
Taches de rousseur.

Il date de 1849  
CANDÈS, Paris

85-Denis, 16

# The Artist

20 fr. l'Abonnement.

AN ILLUSTRATED  
MONTHLY RECORD  
OF ARTS, CRAFTS  
AND INDUSTRIES



1 fr. 25 le Numéro.

Très belle revue mensuelle illustrée d'art moderne  
anglais et français.

VENDUE DANS TOUTES LES LIBRAIRIES

Agent à PARIS : FLOURY

1, Boulevard des Capucines

A LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
8, Rue Favart, Paris.

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TABLE

Alphabétique et Raisonnée

NOMS, MATIÈRES, GRAVURES

(1881-1892)

Précédée du

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL ET MÉTHODIQUE

des

MATIÈRES PUBLIÉES

Depuis l'origine (1859) jusqu'à l'année 1892.

PAR

PAULIN TESTE

PRIX. 20 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, Rue Favart.

## LES MUSÉES DE MADRID

LE PRADO, SAN FERNANDO, L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT  
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

Un volume in-8° de 268 pages, orné de 22 eaux-fortes hors texte  
et de 62 gravures dans le texte.

PRIX BROCHÉ envoi franco 20 francs.

Au JOURNAL DES DÉBATS, 17, rue des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois  
et à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart.

ANDRÉ MICHEL

## Les Salons de 1897

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE

ÉTUDE SUR LES SALONS AU PALAIS DE L'INDUSTRIE DE 1857 A 1897

Un beau volume in-8° grand colombier de 200 pages, tiré sur très beau  
papier, orné de 6 eaux-fortes par MM. BONNAT, CAREY, GUÉRARD, DE LOS RIOS,  
PATRICOT, WALTNER, et de 140 gravures dans le texte et hors texte.

PRIX BROCHÉ : 20 francs (pris à Paris), pour la Province et l'Étranger.  
2 fr. 50 en plus.

G. VUILLIER

# LA DANSE

à travers les âges



UN MAGNIFIQUE VOLUME IN-8 JÉSUS

Illustré de 19 planches en taille-douce et de 400 gravures dans le texte.

Broché . . . . 30 francs. | Relié . . . . 40 francs.



M<sup>lle</sup> M.-A. DE BOVET

---

# L'ÉCOSSE

Souvenirs et Impressions de Voyage



UN VOLUME IN-4

Illustré de 167 Gravures, dont 110 reproduisent les aquarelles  
exécutées d'après nature, par G. VUILLIER

Broché . . . . . 30 francs. | Relié . . . . . 40 francs.

MONSEIGNEUR LE NORDEZ

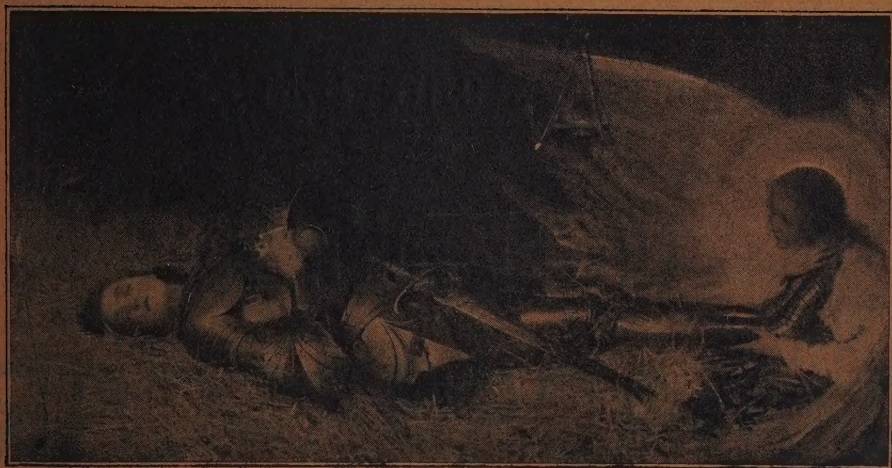
---

# JEANNE D'ARC

*Racontée par l'Image*

D'APRÈS

LES GRAVEURS, LES SCULPTEURS, LES PEINTRES



UN MAGNIFIQUE VOLUME IN-8

ILLUSTRE

DE 16 PLANCHES EN TAILLE-DOUCE & DE 330 GRAVURES DANS LE TEXTE

Broché. . . . . 20 francs. | Relié. . . . . 30 francs.



GEORGES PETIT, Imprimeur-Éditeur

12, RUE GODOT-DE-MAUROI — PARIS

*Vient de paraître :*

LE

# Bréviaire d'Amour

Par H. REY ROIZE

OUVRAGE CONTENANT 80 REPRODUCTIONS D'APRÈS LES AQUARELLES DE

*LUCIUS ROSSI*

ET LE PORTRAIT DE L'AUTEUR

EAU-FORTE ORIGINALE DE WALTNER

## JUSTIFICATION DU TIRAGE

*Édition de grand luxe sur papier impérial du Japon :*

10 **exemplaires** numérotés à la presse de 1 à 10, avec aquarelle originale de Rossi sur le faux-titre; 80 fac-similés d'aquarelles, d'après les originaux de Rossi; une suite à part de gravures tirées en bistre, et le portrait de l'auteur, eau-forte originale de Waltner.

Prix . . . . . 1.500 francs.

40 **exemplaires**, numérotés à la presse de 11 à 50, contenant 80 fac-similés d'aquarelles, d'après les originaux de Rossi, et le portrait de l'auteur, eau-forte originale de Waltner.

Prix . . . . . 1.000 francs.

*Édition sur papier vergé :*

200 **exemplaires** numérotés à la presse de 51 à 250.

Cette édition contient 80 héliogravures en bistre, d'après les aquarelles de Rossi, et le portrait de l'auteur, eau-forte originale de Waltner.

Prix . . . . . 150 francs.



# ART INDUSTRIEL

**FERAL, peintre-expert**

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



**E. MARY & FILS**

26, rue Chaptal, PARIS

**FOURNITURES** pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

**ARTICLES ANGLAIS**

Souls représentants de la Maison CH. ROBINSON & Co, de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

**CHRISTOFLE ET C<sup>ie</sup>**

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux **GRANDS PRIX** à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

**EMBALLAGE**

Maison fondée en 1760

**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse  
(Boulevard Malesherbes)

**HARO & C<sup>ie</sup>**

PEINTRE-EXPERT

**DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES**

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

**LES BEAUX-ARTS**

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

**TABLE**

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

La Table alphabétique et raisonnée  
(4<sup>e</sup> SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

**GRAVURES**

DE

**FERDINAND GAILLARD**

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

**COMMENT DISCERNER LES STYLES**

Du VI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> Siècle

Par L. ROGER-MILES

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVREY, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

**EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN**

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1794)

28, Rue des Bons-Enfants, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

**SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES**

**GRAVURES**

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8<sup>e</sup> colombier

Prix : De 3 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

**E. JEAN-FONTAINE, Libraire**

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

**DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES**

(Catalogue mensuel franco sur demande)

**ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES**

Direction de Ventes publiques

**LIBRAIRIE TECHENER**

**H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc<sup>rs</sup>**

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

**ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES**

**DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES**

Catalogue mensuel



40<sup>e</sup> ANNÉE — 1898

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris . . . . .	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale : Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.
Départements —	64 fr. — 32 fr.	

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M<sup>re</sup> DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, P. GAUTHIEZ, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARGUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH (de l'Institut), ARY RENAN, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.